













الموسیقی

کتابخانه و اسناد ملی  
جمهوری اسلامی ایران





1350F

78(651) / RES  
MVS 1



حضرة صاحب الجلالة

فؤاد الأول

ملك مصر







۱۳ صفر سنه ۱۳۵۴

الموسم

مَجْلَدُ السُّبُوعَيْنِ  
تَصَدَّرَ نِصْفُ شَهْرِيَّةِ مُوَقَاتَا

لِسَانُ حَالِ الْمَعَهْدِ الْمَلِكِيِّ لِلتَّوَسُّطِ بَيْنَ الْعَرَبِيَّةِ  
وَرُبُّهُ التَّحْقِيقُ الْمُسَوَّلُ : د. كَرَمُ مُحَمَّدُ بْنُ مُحَمَّدٍ الْحَفْنِي

بِسْمِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كان أطيّب أمانى النفس ، وأغلى آمالها ، أن تتوافر لى الأسباب ، وتنبأ الوسائل ، لإخراج مجلة اللوسيقى تخصص فى بحوثها ، وتفرغ لسانها ، وتعكف على رعايتها ، وتستنفذ الجهد فى النهوض بها إلى المستوى اللاتى بمكانتها من الفن والجمال .

وكانت هذه الأمانى نفسها تساق رجال المعهد الأكرمين،  
وتماش حياتهم، فن تفكير، إلى تدبير، إلى محاولة، إلى اعتزام،  
والآلام تطاولنا، والموارد تقالبتنا، حتى شاء الله واستقر بنا  
القرار، وأطمعنا بنا الدار، فأخرجنا إلى أبناء الوطن هذه المجلة،  
مستبشرين فرحين بما آتانا الله من فضله، وما حقق من رجاء.  
ولقد كانت هذه الآمال أيضاً تساور نفوس أعضاء مؤتمر  
الموسيقى العربية، فأنهم ما كادوا يعرضون لثقتى مسائل  
الموسيقى حتى تبنينا الفراغ الذى يحده عدم وجود مجلة  
موسيقية، فالعوا إلى ذلك، وشدوا في سد ثغرة، لتقوم هذه  
المجلة بنصيبها في ترقية الموسيقى العربية، وإعلام شأنها، وتكون  
حلقة اتصال بين مصر وعلماء الموسيقى في جميع الأقطار،  
فهي يستطيعون أن يتبعوا، عن بعد، خطى تقدم الموسيقى  
العربية عامة والمصرية خاصة.

الغزاة

٢ شارع المسكّة تانزى - مصر  
تليفون رستم ٥٨٦٨٩  
العنوان التلغرافى: افغان

## الاشتراكات

٥٠ قرشاً صافاً داخل القطر المصري سنة  
 ٨٠ " " " " خارج  
 الامكنات يفس عليها مع الادارة

في هذا العدد

التقاء عند العرب	تقعة الجلة
آثر التلقي في تاريخ الادب العربي	المهد للملكى - الموسيقى العربية
الاوراث للسريرة	تجديد في تاريخ الموسيقى
مبادئ الموسيقى النظرية	في سبيل رعاية المهاجر
موسيقى الطفل	بحث في المقامات
في عالم الموسيقى	غن عبده الخاوملي
الاذاعة	دعوة الشعر على عبده
رواية الجلة	فضل الموسيقى.
مقطوعات موسقة	الموسيقار الصغير

القسم الفرنسي

لقد نشأنا من الصغر نقدر هذه الحكمة الغالية ، الخرس

خير<sup>8</sup> من اللسان الكذوب ، وسقدس مجلة الموسيقى لهذا المبدأ أيضاً ، فخرج من سلطان اللسان ، فلا تتكلم بما لا تعلم ، ولا تخارى فيما تعلم ، وستخرج من سلطان الجهالة ، فلا تضيع إلا عن ثقة ، ولا تشارك في مراء ، ولا تستشير إلا من ترجو عنده النصيحة .

ولئن كان للموسيقى ، في البلاد الأجنبية ، مجلات متعددة تعالج كل واحدة منها ناحية خاصة من نواحي الموسيقى ، وتخصص فيها ، لقد يزيد في تبعة هذه المجلة ، ويثقل أعبائها ، ما تأخذ به نفسها من معالجة جميع مشكلات الموسيقى وما يتصل بها ، لأنها الوحيدة في مصر ، وأن في عقها واجباً تؤديه مهما بلغ بها الجهد ، وتحملت من مشاق .

وستعالج المجلة من النواحي الموسيقية : التاريخ الموسيقى ، والموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة ، وعلاقة الموسيقى بالعلوم ، والبحوث الفنية في المقامات والضروب والسلم والآلات ، وعلم الموسيقى المقارنة ، والموسيقى وعلم النفس ، وأدب الموسيقى وفلسفتها ، والتعليم الموسيقى وما يتصل به من التربة في شتى المراحل ، وتسجيل القيم من الأغاني والأناشيد القديمة والحديثة بالتدوين الموسيقى «النوتة» ، والشعر الغنائى ، والموسيقى المسرحية ، والموسيقى الوصفية ، والقصص الموسيقى ، والفكاهات والثروداد الموسيقية ، والاذاعة ، والمؤلفات الموسيقية ، وعلى المجلة كل ما يتصل بالعالم الموسيقى .

ونحسب أننا بذلك قد أوضحنا أغراض المجلة ، وجلبنا عن منازعها ، فلم نقصد بها إلى قائمة الموسيقيين وحدهم ، بل جعلناها مورداً عذباً سائناً ينتج منه كل مثقف ، وكل عالم ، وكل متأدب ، شيئاً ، وكلاماً ، وشاباً ، وناشئاً .

واسكنى تودى المجلة الأمانة التي في عقها ، وتبلغ رسالتها صادقة أمانة ، خصصنا فيها بحوثاً فنية باللغات الأجنبية ، تقوم بالنداية لمصر وللموسيقى العربية ، وتحكم رابطة الاتصال بيننا وبين الهيئات الموسيقية الأجنبية بمصر والخارج ، وتكون ملتقى بحوث أعضائها ، ومهبط أفكارهم .

هذا عملنا تقدم به إلى أهل الفضل والثقافة في مختلف الأقطار ، في غير إطالة ولا إطناب ، متوسلين بحسن ظنهم ، متوسمين ، في تشجيعهم .

نسأل الله السلامة من الخطئ ، والتوفيق في العمل ، وأن يجعل لنا في الخير جداً ، وللقراءة وسعداً .

وكثر منكم من الغنى



## المعهد الملكي للموسيقى العربية

للقانوني الضليح حضرة صاحب العزة

الاستاذ محمد زكي علي بك المستشار

وسكرتير عام المعهد

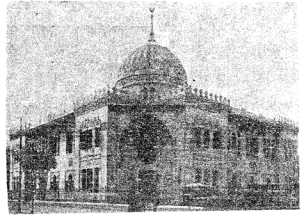


كان هذا المعهد في أول نشأته نادياً « نادى الموسيقى الشرقي » يضم نخبة هواة الموسيقى والمشتغلين بها وعشاقها ومحبيها وكانت وظيفته قاصرة على إحياء تراث الأجداد والمحافظة عليه وأداء العزف والغناء في أحسن صورة . فسد فراغاً عظيماً في عالم الفن وخلق لشواق الموسيقى العربية من أهل الطبقة الراقية فرصة الاستمتاع بها وكانوا محرومين من هذه النعمة زمناً طويلاً .

رأى القائمون بأمر ذلك النادى أن همّهم لا تقف عند حد هذه النتيجة ففقدوا النية على تجاوزها إلى تعليم الموسيقى العربية لأبناء البلاد الراغبين في تعلّمها تعلّماً صحيحاً ، وصحت عنيتهم وحقق الله غرضهم فأنشأوا فيه مدرسة عهدوا أمر التدريس فيها لنخبة من رجال الفن الأكفاء ، وقد أمر هذا المشروع ثمرة المرجوة ، وعندها رأى رجال النادى أن ناديتهم لم يبق بعد عمل اجتماع الهواة والمستمعين حسب فأبدلوا تسميته بتسمية أخرى تتفق ومظهره الجديد فأسموه « معهد الموسيقى الشرقي » ثم صدر بعد ذلك نطق كريم من لدن حضرة صاحب الجلالة الملك بتسميته « المعهد الملكي للموسيقى العربية » .

\*\*\*

لم تكن جهود رجال المعهد وحدها كافية للوصول به إلى الدرجة التي وصل إليها بل إن جهودهم كانت دائماً في حاجة إلى معاونته وتمضيده من جانب الأمة والحكومة وقد وقروا لاكتساب عطفها وتمضيدها وإن تمضيده الأمة والحكومة لرجال المعهد لم يكن إلا أثراً من آثار رعاية صاحب الجلالة الملك فقد رأى



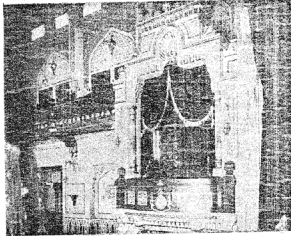
أنظر إلى هذا البناء الفخم الذي يدل كل شيء فيه على سلامة الذوق وحسن التقدير ودقة العمل ، ثم « جيل » في « أبحاثه » من الداخل تجد عجائباً يهر الألبصار ويملأ النفس انشراحاً وإرتياحاً . هذه الدار التي لا يوجد لها مثيل في العالم من حيث الطراز أو جمال الصنعة هي ثمرة جهود أفراد قلائل من أبناء هذه الأمة حياهم الله من قوة الإرادة ومضاء العزيمة والصبر مع المثابرة والأخلاص في العمل ما جعلهم جديرين بكل إعجاب وتقدير . في دار الشاب مصطفى رضا حيث كان يجتمع فريق من هواة الموسيقى العربية — وهو منهم — للدرس والمذاكرة والترويح عن النفس نبتت فكرة إنشاء نادى للموسيقى العربية وسرعان ما تحققت هذه الفكرة في صورة صغيرة باني « الأمر » ثم أراد الله أن يجرى المحسنين عملاً ، فنفخ في هذه الصورة فأخذت تنمو وتكبر حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن وهي مازالت في نموها حتى تكمل بإذن الله .

لقد سد المهدي فراغاً كبيراً بين معاهد العلم في البلاد واتجهت إليه الأنظار في الداخل ومن الخارج وأصبح المشتغلون بالموسيقى العربية في أوروبا وأمريكا يلجأون إليه مستفتين مستفسرين وهو يمد لهم بالتأليف الصحيحة والآراء السليمة.

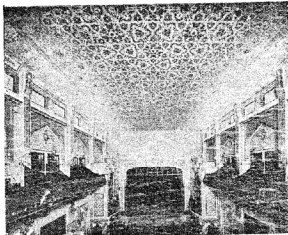
أما في داخل البلاد فقد بدأ المهدي بمد وزارة المعارف بتمرد على الموسيقى العربية من بين أبنائه الذين اتهموا فيه دراساتهم ولا يزالون مع هذا يستزيدون لآكاملها من الوجهة العلمية بما يتلقونه فيه من الدرس وما يستمعونه من المحاضرات.

إن رجال المهدي يحققون بقدر ما تسمح به أحوالهم شيئاً فشيئاً الأغراض السامية التي وضعوها نصب أعينهم ومن بين

هذه الأغراض إصدار هذه المجلة التي يرجون لها كل نجاح وفلاح، وهم سائرون في طريقهم على بركة الله لايقون جزاء ولا شكوراً وجل أمانتهم أن يروا ممار توفيقهم في خدمة وطنهم وأن يجدوا من الأمة والحكومة تشجيعاً وتأيداً.



البركة الملكية بصاله الخلفان



صاله الملكة فاطمة

حفظه الله باق بصره أن الموسيقى من أهم مميزات الأمة ومظاهر شخصيتها وأنها فضلاً عن هذا من أكبر عوامل التثديف النفس والثافة الفكرية، فكان جلالته سباقاً إلى مد يد المساعدة لرجال المهدي فتفهم في كل مناسبة بمبالغ كبيرة سهلت لهم سبيل إتمام هذا العمل العظيم، ولم يقف عطف جلالته عند هذا الحد بل شغل المهدي رسمياً برعايته السامية وعنى بامرءه فهو والحق يقال حاميه وراعيه أدامه الله حامياً وراعياً

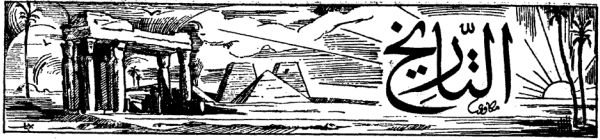
\*\*\*

لقد أدى المهدي وظيفته خير قيام من جهة نشر الموسيقى العربية وإذا عتيا ومن جهة ترقيةها مع المحافظة على كيانها ومميزاتها

حتى لا تفقد شخصيتها المستقلة ولتبقى دائماً شعاراً قومياً صحيحاً دالاً على حيوية الأمة وكرامتها لم يقصر المهدي دعائه للموسيقى العربية على الأوساط الوطنية بل عمل على إيفهامها وتذويقها للجانب المقيمين في مصر والمحاضرين إليها من الخارج، فلما سمعوا على أصواتها وبحسن أدائها عجبوا بها كل الإعجاب وأجمعوا على أنها موسيقى راقية

غنية تشجي الألباب، ويجب الاحتفاظ بها والعمل على ترقيةها في حدود كيانها الطبيعي وإبعادها عن كل عنصر غريب عنها، ويجدر في هذا المقام أن أعيد إلى الأذهان القرار الإجماعي الذي أصدره مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في مصر سنة ١٩٣٧ بدار المهدي بعد أن تشعبت نفوس أعضائه بموسيقانا فهو يقول :-

« إن جماعة المؤتمر التي تقدر باجماعها جمال الموسيقى العربية في الماضي والحاضر تعارض عن كل تقليد أعمى للموسيقى الغربية وهي وإن كانت توصي باجتناك كل ما من شأنه تعطيل ترقية الموسيقى العربية ترقية حرة من جميع الوجوه نتم أن يكون تعليم الموسيقيين المصريين جارياً على حسب تقاليد الموسيقى العربية، »



## تمهيد

عصا أو هراوة . وهكذا يحاول الانسان الفطرى استخدام أعضاء جسمه لتقوم له بجميع حاجاته ومراحته ، ويحاول أن يجد دائماً من هذه الأعضاء ما يقوم له مقام الآلات والأدوات حتى أن لفظة «عضو» (Organ) عند بعض الممالك القديمة معناها الآلة .

فلما تهاذب الانسان وارتقى سلم المدنية اتخذ من الطبيعة ما يقوم مقام الأعضاء ، فاستعاض المجذاف من ذراعه المنبسطة في الماء . وكذلك حاول الانسان أن يجد الآلات الموسيقية فحين له أن اليد والرجلين يمكنها إحداث أصوات متوافقة ، فسخرها في ضبط الإيقاع وتقويته . إذ أن حركات اليد والرجلين تميل بطبعها إلى الانتظام وإن الانسان ليسير بسليقته سيراً منتظماً الحركات . ولذلك كان التصفيق باليد والضرب على الأرض بالقدم أقدم الآلات الموسيقية

ثم ارتقى الانسان إلى محاكاة أعضاء جسمه ، فصنع المصفقات والمقارع وضرب على الأرض بعضاً وقصبه . وهكذا تفنن فاهتدى إلى آلات النقر شيئاً فشيئاً حتى كثرت وتعددت . وكيف اهتدى الانسان إذأ إلى آلات النفخ ؟ وكيف تطورت تطورت ؟ وكيف نشأت الآلات الوترية ؟ وكيف وصلت إلى ما هي عليه الآن ؟

وكيف تباينت الموسيقى في مختلف الشعوب ؟ وما علاقة تلك الموسيقى بعضها ببعض ؟

وكيف حاول الانسان تدوين نغبات الموسيقى ؟ وما الأطوار التي سار فيها هذا التدوين ؟

وكيف نشأ السلم الموسيقي وكيف تطور وتنوع ؟ وكيف ظهرت الموسيقى الآلية «الصامتة» ومعنى تألفت

تاريخ الموسيقى قديم يتبدى . بأبدا العالم ، فقد اهتدى الانسان إلى كشف الآلات التي خلقها له الطبيعة فاستعمل الفم في الغناء ، واليد في التصفيق ، والقدم في الضرب على الأرض ، فالنقر واليد والقدم أقدم الآلات الموسيقية . ثم اهتدى الانسان بعدها إلى كشف باقى الآلات شيئاً فشيئاً على مرور الأيام .

وحصر علماء الموسيقى جميع الآلات الموسيقية في ثلاثة أنواع :

١ - آلات ينقر عليها كالطبول والدفوف والصنوج والساجات وتسمى آلات النقر أو الآلات الإيقاعية .

٢ - آلات ينفخ فيها كالناي والمزمار والنفير والفولوت وتسمى آلات النفخ .

٣ - آلات ذات أوتار كالعود والقانون والكنتجة والبيانو وتسمى الآلات الوترية .

والنوع الأول وهو آلات النقر أقدم هذه الأنواع الثلاث . ذلك أن الانسان الفطرى مدفوع بسليقته إلى استخدام يديه فيما يحتاج إليه قبل أن يفكر في أداة أو وعاء يستخدمه في غرضه ، فهو ولا ريب قد استعمل حفنة يديه للاستسقاء قبل أن يستعمل كوباً للشرب ، ومن المؤكد أنه وجد في مجمع كفه أول ما يدافع به عن نفسه فاستخدمها قبل أن يعتمد على استعمال

فرقها الكبيرة ؟

ومتى ظهرت الموسيقى المسرحية ؟ وكيف تطورت ؟  
فالتاريخ الموسيقى يبحث فى الموسيقى علماً وفناً وصناعة ،  
ويتابع تطورها فى مختلف الشعوب والعصور ، كاشفاً فى ذلك  
عن حياة الإنسان ومبلغ حضارته .

لذلك لم يقتصر الاهتمام بدراسة هذه المادة على الموسيقيين  
الذين يجب عليهم معرفة أسرار صناعتهم والوقوف على دقائق  
تطوراتها ، بل التاريخ الموسيقى يهم العلماء والفلاسفة ، ويعنى  
جميع المفكرين . إذ الموسيقى باعتبار كونها فناً ، تترجم عن  
نفسية الشعب وطبائمه وباعتبارها علماً ، دليل على حظ الأمة من  
الرياضيات والفلك وغيرها من العلوم الفلسفية ، وباعتبارها  
آلات ، مقياس لدقة الصناعات ومقدار حنق صانعيها  
ومهارته

فالتاريخ الموسيقى مرآة تتجلى فيها مدنيت الشعوب  
وحضارتها وصور عقليتها ، وتلك حقيقة فطن إليها أقدم العلماء ،  
فقد قال الحكيم كوفوشيبوس الصينى الذى عاش فى القرن  
الخامس قبل الميلاد : إذا أردت أن تعرف فى بلد نوع إدارته  
ومبلغ حظه من المدنية فاسمع موسيقاه .

والتاريخ الموسيقى كالتاريخ العام ينقسم إلى ثلاث مراحل .

١ - العصور القديمة

٢ - العصور الوسطى

٣ - العصور الحديثة

وستتناول فى هذه المجلة تباعاً كل عصر من هذه العصور

الثلاثة حتى يكون لدينا فى تاريخ الموسيقى موسوعة مستوفاة

الخلقات .

٦

# ظهر حديثاً



الجزء الأول  
من كتاب

## دراسة القانون

تأليف الأستاذ

مُصطفى رَضِيَّابَايُ  
رئيس المعهد الملكى  
للموسيقى العربية  
دكتور محمد إسماعيل الحفنى  
مفتش الموسيقى بوزارة الثقافة  
ومراقب الترخيص بالهد

يطلب من إدارة المعهد

بشارع الملكة نازلى بمصر

تليفون رقم ٩٨٦٨٥



# الموسيقى والطب

## في سبيل رعاية الحائز للموسيقى

الطبيب المشهور والكاتب المثقن القدير

الدكتور عبد الرؤوف حسن

مدير مصلحة نؤاد بحلوات



وما دام الأمر كذلك فإن أقصى ما يستطيعه الطبيب هو أن يبصر أصحاب هذه الحائز بما يجب عليهم مراعاته للاحتفاظ بسلامة حائزهم والحرص على ميزاتهما الموسيقية. وفيما يلي بيان موجز عن بعض العوامل الصحية التي تؤثر على حالة الحائز:

أورو — الحار: الصيف: العام:

كاليفنيا وحالة الدورة الدموية والمهضم:

قد يكون لبعض ذوى الصحة المعتلة حائز موسيقى ممتازة والعكس صحيح أيضاً.

إلا أنه لا جدال في أن البنية السليمة والصحة الكاملة من أهم ما يؤثر تأثيراً نافعاً في نمو الحائز وتحسين الصوت. ولعل أقوى الدلائل على صواب هذا الرأي أن سلامة الرئتين أمر لا تخفى أهميته في تقوية حركة الزفير الضرورية لإخراج الصوت من الحائز إخراجاً متظلماً بحسب ما هو سر السحر في الأداء الموسيقي الممتاز. وكلنا يعلم الصلة الوثيقة بين سلامة الصدر وبين الحالة الصحية العامة مما لا حاجة إلى بيانه هنا. أما فيما يتعلق ببلادة المهضم بحالة الحائز فإن هناك فائتين يجيدون الأداء بعد تناول الطعام يضع ساعات وهناك آخرون اعتادوا الغناء بعد تناول الطعام مباشرة. والطائفة الأخيرة في الواقع تحسن صناً أقلعت عن ذلك فإن هناك اعتبارات فيسيولوجية تجعل من المستحسن جداً مراعاة ترك نحو ثلاث ساعات بعد تناول الطعام وقبل بدء الغناء، ذلك أجدي على الصحة من كل الوجوه.

نهرير: كان أبعد ما يتبادر إلى خاطر طبيب مثل — ذى اختصاص محدود — أن يدعى للكتابة في مجلة «الموسيقى».

ولكن حضرة صديقي الدكتور الحفيظ، زميلي في دراسة الطب سنة ١٩١٧ أهأب في فليت دعوته شاكراً له حسن ظنه بي، وما كان لي أن أرفض المساهمة بمجهود الضئيل في تشجيع مجلة تعنى بناحية ثقافية ممتازة كالموسيقى، وهي غذاء الروح ومثمة الانحلالس الدقيق ومبعث أشرف المشاعر وأرقها... فلو انني لم أكن طبيباً لفتيت أن أكون شاعراً أو موسيقياً... فله شعر والموسيقى في نفسى حرمة مقدسة وحين دفين، حياً إلى المساهمة في تحرير هذه المجلة بمقالات قصيرة تتناول بعض النواحي التي يتصل فيها الطب بالموسيقين، إذ كان من المستحيل علياً إيجاد صلة مباشرة بين علم الطب وفن الموسيقى.

وسأكتفى اليوم بمقال قصير أورد فيه بعض اعتبارات صحيحة عن العناية بحائز الموهوبين من ذوى الأصوات الرخيمة دون إسهاب أو تعمق لا يسمح بهما المقام.

لا شك في أن الحائز للموسيقى الممتازة نعمة سماوية وهبة من الله يختص بها من عباده من يشاء. وإذا كان للرب والتدريب فضل مقل هذه الهبة وإتمامها فإن الطب لا يزال إلى اليوم عاجزاً عن تمييز الفروق التشريحية والفسيولوجية بين هذه الحائز وغيرهم من الحائز العادية.

## ثانياً — الاعتناء المناسب للطعام والشراب والترفيه

هذه مسألة شخصية تتوقف إلى حد كبير على ميل الفنان الخاصة بحسب تجربته واختباره إلا أنه من الوجهة الفسيولوجية العامة يمكن التصريح بأن المشتغلين بالغناء بوجه عام ليسوا في حاجة كبيرة إلى الأكل من الأطعمة الأزوتية، اللحوم، بقدر ما يفيدهم تناول الأطعمة الدهنية والنشوية كالبقول والخضروات والنشويات والسكر والفواكه وأنواع الدهن المختلفة. ذلك لأن عملهم يستدعي إجهاد أعضاء التنفس كما أنهم أثناء الغناء المفرط يخرجون من رقتهم كميات كبيرة من غاز ثاني أكسيد الكربون الذي يتخلف من احتراق المواد السالفة الذكر.

أما التوابل والبهارات كالستردة والفلفل والخل فالأفراط في تناولها يؤثر تأثيراً ضاراً على الصوت ومن الخير الأقل منها أو تجنبها تماماً قبل الغناء.

ومن الأطعمة التي يجدر بالمغنيين تجنبها قبل الغناء الجوز واللوز — الطازج منها على الأخص — وكذلك بعض الفطائر المحتوية على كمية كبيرة من السكر.

أما أنواع الكحول القوية كالويسكي والكونياك وغيرها فهي بأجماع الآراء الطبية في أوروبا ضارة بالصوت والأخص بأصحاب الأصوات العالية، وما على الذين لا يؤمنون بهذا الرأي ألا أن يلاحظوا خشونة صوت المدمنين على المسكرات تلك الخشونة الواضحة الملحوظة.

وفي بعض البيئات الفنية وهم غاطي، يجعل للكحول أهمية ليست لها في تهيئة المغني للأبداع في الغناء.

والتدخين المفرط لا شك في أنه يؤثر تأثيراً ضاراً على الدورة الدموية وعلى الهضم وعلى أعضاء التنفس، الرئتين والمسالك الهوائية العليا، ولا ضرر بتاتاً من التدخين المعتدل، سيجارة أو اثنين بعد تناول الطعام، وبالأخص إذا كان التدخين قاصراً على نفخ الدخان من الفم دون بلعه أو إخراجه من الأنف كما يفعل المدمنون على التدخين. وموضوع التدخين منتشر التواحي لا سيبل إلى الأفاضة في بحثه في هذا المقام. وقد يكون من المناسب هنا التنبيد بالسعوط والنشوق، وهو عادة مرذولة ضارة أصبحت الآن لحسن الحظ نادرة بل معدومة في الأوساط المتنورة.

## ثالثاً — العناية بالمسالك الهوائية العليا :

« كجواف الأنف والجيوب المتصلة بها،

« وحالة اللوزين والوزائد الأنفية والتهابات،

« الحلقوم والأذن،

إذا صح لنا أن نشبه الصوت الانساني أثناء الغناء بصوت آلة موسيقية وترية، وهو تشبيه صحيح من كل الوجهة، فإن الخنجرة ذاتها تلعب دور الوتر لا أقل ولا أكثر. وكلنا يعلم أن وتر الكان مثلاً يغير صندوق الكان (Resonant Box) لا تصدر عنه أصوات موسيقية ذات قيمة. فإذا علمنا في الوقت نفسه أن تجاويف الأنف والجزء الخلفي من الفم والحلقوم، هي التي تقوم بدور صندوق الكان أدركنا دون عناء أن حالة الأنف والحلقوم تبلغ الأثر في تنوع الأنغام. وما لنا نذهب بعيداً لتوضيح ذلك، فجميع المشتغلين بالغناء يعلمون ما يلحق أصواتهم من اضطراب واضح عند إصابتهم بزكام معتاد أو لتهاب في اللوزتين مثلاً.

وعلاج أمراض المسالك الهوائية العليا أمر منوط بالاختصاصيين في هذا الفرع. فهم أقدر مني على الكلام في موضوع توفرنا عليه واختصافه...

لهذا لن أعرض للحديث عن علاج أمراض معينة إذ تلك مسائل طبية بحثة تخرج حتماً عن نطاق هذه المجلة... وكل ما يمكن عرضه هنا هو بضع نصائح عامة تتعلق بالوقاية وتدبير الصحة العامة التي يصح عرضها على الجمهور وعلى المشتغلين بالغناء بوجه خاص — وفيما يلي بيان وجيز عن ذلك: —

١ — إذا شعر المغني بالتهابات في أحد المسالك الهوائية العليا فعليه المبادرة باستشارة الاختصاصي. ومن حسن الحظ أن بين زملائي المصريين الاختصاصيين طائفة ممتازة تعد نغراً لمصر ولمهنة الطب.

٢ — يلاحظ أن غسيل الأنف بالمحاليل الباردة — الدوش الأنفي من نوع — عادة ضارة يلزم الإقلاع عنها إلا إذا أشار بها طبيب أخصائي لداع طبي معين وخير منها استعمال المرام المحطرة كغازلين المتول.

٣ — العناية بالأسنان والفم ضرورية لارتباط الفم بالمسالك الهوائية العليا إرباطاً وثيقاً غير خاف على أحد. والغرغرة

حدثت زلازل التهاية في الممالك الهرازية الدابا كما هو مشاهد معروف . وعلى السيدات تجنب استعمال المند والكورسيه . إذ من شأن ذلك أن يمنع حركة الجزء السفلى من الصدر مما يعيق حركات التنفس الضرورية أثناء الغذاء .

كلمة ختاميه :

يحدث أحياناً أن يصاب المبنى بنزلة حنجرية لجاذية إثر إجهاد أو إفراط في التدخين أو الشراب وقد لا يتيسر له استشارة الأخصائي في الوقت المناسب وهاك بيان إسعاف تمهيدى يمكن إجراؤه في مثل هذه الزلازل الحنجرية الطارئة : يلزم السرير على الفور في غرفة دافئة يؤخذ ١٥ قطلة كل ساعة لمدة خمس ساعات متوالية من المحلول التالى :

صيغة خشب الجويا كول (Guivcol) ١٥ جم

صيغة خاتق الذئب (Actonite) ٢ جم

الافيون (Laudanum) ٢ جم

تلف الرقية من الامام والحلف لفاً جيداً بفوطه غمست في ماء ساخن بقدر الاحتمال وتغير هذه الفوطه كل دقيقتين أو ثلاثة لمدة نصف ساعة وتؤخذ برشامة من سلفات الكيئين ٢٥٠ قبل النوم .

ويرجح أن مثل هذا العلاج يكفى لشفاء التهابات الطارئة في ٢٤ ساعة .

فاذا استعصى الامر فلا مناص من استشارة الأخصائي وإجراء ما يشير به من علاج مناسب .

يوماً بمحلول مناسب عادة محمودة من كل الوجوه . وهناك وصفات منزلية عديدة للفراغ منها : الشاي الصيني المثل « لا المنقوع » . وهي غرغرة قابضة عند ما يكون الذئب المخاطي للحقيرم والغلصمة محتقناً . والماء المالح إلى مباح الطعام بكمية متوسطة نافع عند ما يكون الغشاء المخاطي جافاً ، والحذر من إضافة كمية كبيرة من الملح .

أما الفراغ الحامضية كالسنة المضاف اليه عصير الليمون . وهي وصفة شائعة الاثر الذى يلقى له المصيرية . فانها ضارة بالأسنان إذا استعملت بكثرة . فليس من باب الحسد منها إحدى الوصفتين التاليتين : —

١ . خذ من قشر حب الكينا ١٠ جرامات واغسلها في ربع لتر ماء حتى يتغير ثلث السائل ثم أضف الى ذلك ٣٠ جراماً من العسل « ملعقتين شوربة » .

٢ . ب . سالول ٦ جرامات خذ من هذا المحلول ملعقة بن

متول ١٠ جرام أو ملعقة شوربة وأضفها الى كوب ماء .

٣ . تيمول ١٥ جرام فهذه الغرغرة فوق نغمها

تجلسرين ٢٠ جراماً لأغشية الفم فانها مطهرة

لكول ١٠٠ جرام للأسنان

٤ — هناك بعض عوامل تؤثر تأثيراً ضاراً على الصوت تجعلها فيما يلى :

بعض الروائح العطرية . والأزهار وبالأخص رائحة البنفسج تؤثر تأثيراً واضحاً على بعض الحناجر وكذلك التراب والدخان . والتعرض للتيارات الهوائية الباردة من شأنه

# بقية الزحائير

٣٤ شارع عبد العزيز تليفون ٥٩٠٩٤ — ٥٩٠٩٥

بها أجود البضائع بأرخصى الثمن

# بحوث فنية

## بحث في المقامات

بقلم الاستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقي بوزارة المعارف



## اليكاه

ونظراً لأن بعض الألحان يستلزم الحبوط عن درجة اليكاه القديمة، السابقة للدوكاه مباشرة، ولما كانت الموسيقى القديمة تسير على نظام الأجناس، كان لازماً أن يضاف، بعد الأربع، تحت نغمة اليكاه القديمة.

ولما كانت كلمة اليكاه تدل في المعنى على الأول، وقد أصبحت الأولوية لغير درجتها وجب تغير الوضع بنقل الاسم إلى النغمة الأدنى لذى الأربع المضاف أخيراً. وأطلق الفرس الراسـت اسماً على الدرجة التي كانت بها اليكاه القديمة وأضاف العرب نغمتي العشيران والعراق فيها بين اليكاه والراسـت.

واستبدل العرب بنجكاه بالنوى وششكاه بالحسيني وأطلق بعضهم على المفتكاه اسم سيكاه ثاني وسماها العرب فيها بعد بالأوج للفرقة بينها وبين السيكاه الأولى وكذلك استبدلوا المـشتكاه بالكردان.

وقد استمر بعض المؤلفين على الزعم بأن الراسـت هي اليكاه وذلك لاعتبارهم هذه النغمة أولى درجات الأصوات من غير اعتبار لذى الأربع السابق إضافته في أسفلها. ومن ذلك ما ذكره خضر بن عبد الله في «رسالة الأدوار» من أن السلم الموسيقي يتركب من يكاه ويقال لها أيضاً راسـت ومن دوكاه وسيكاه وشاركاه وبنجكاه ويقال لها نوى وششكاه ويقال لها

لا نجد أثراً في مؤلفات الفارابي وإن سينا يدل صراحة على أنه كان العرب أسماء اصطلاحية للنغمات الموسيقية. ولهذا نجد الفارابي يعبر عنها بعبارات وصفية إن هي في الحقيقة إلا تعريب للتعاير التي استعملها اليوناني في شرح طرق توقيع نغمات آلحانهم على الموسيقى القديمة.

وأما إن سينا فقد تفرغ للبحث في الأجناس الموسيقية ونسب تكوينها دون ذكر لالفاظ خاصة في الدلالة على النغمات.

وأول ما نلتس من استعمال أسماء للنغمات عند العرب نجده في «الشرقية» لصفي الدين و«جامع الألحان» للبراق. وقد جاء في «سفينة الملك»، أن عدة المقامات ثمانية وعشرون مقاماً وهي تنقسم إلى أصول وفروع. أما الأصول فعدتها سبعة وهي مسماة بأسماء مرتبة بعضها فوق بعض بالترقي حسب العدد المـسرود على التوالي كما يأتي: — يكاه . دوكاه . سيكاه . شاركاه . بنجكاه . ششكاه . هفتكاه .

ونظراً لأن هذه الأسماء فارسية، فالفرس إذن أسبق من العرب إلى الاصطلاح على أسماء النغمات، ونقلها العرب عنهم. وما هذه التسمية سوى الاستدلال بالأعداد الفارسية على الدرجات الصوتية أو النغمات الموسيقية.

وبعض هذه الأسماء قد بقي مستعملاً في مكانه ودرجته إلى وقتنا هذا، وبعضها غيره الفرس أنفسهم، وبعضها غيره العرب



حسيني وهفتكاه ويقال لها سيكاه ثاني وهفتكاه ويقال لها كردان

\*\*\*

- ٨ هفتكاه سيكاه العرب ، كردان ،
- ٧ هفتكاه أو سيكاه ثاني وسيكاه العرب ، أوج ،
- ٦ ششكاه ، ، ، ، حسيني ،
- ٥ بنجكاه سيكاه العرب ، نوي ،
- ٤ شاركاه أو چهاركاه
- ٣ سيكاه
- ٢ دو كاه
- ١ يكاه ، سيكاه الفرس راست
- عراق - أضافها العرب
- عشيران - ، ،
- يكاه قلب من مكانها الأعلى

\*\*\*

الآن وقد عرفنا أن اليكاه معناه ، الأول ، وعرفنا السبب في انفصالها عن الدوكاه وحلول الراس في مكانها الأسبق لتكلم على طرق تكون الألحان عند العرب قديماً :  
أثبت التاريخ أن ألحان المصور الأولى لم تكن تكون إلا

من أربع نعمات وعبر عن ذلك العرب بالبعد الذي بالأربع أو ذي الأربع . ولما أخذت دائرة الألحان في التقدم والاتساع كوتوا من تكرار الأبعاد ذات الأربع التي كانت معروفة لديهم ألحاناً واسعة النطاق منها ما يشمل مرتبة واحدة ، بعد بالكل أي أوكتاف ، ومنها ما يشمل مرتبتين . ولم في التكرار طرق ثلاث تسمى بالجنوع التامة نذكرها فيما يأتي :

١ - بعد بالأربع . بعد بالأربع . انفصال . بعد بالأربع .

بعد بالأربع . انفصال .

٢ - انفصال . بعد بالأربع . بعد بالأربع . انفصال . بعد

بالأربع . بعد بالأربع .

٣ - بعد بالأربع . انفصال . بعد بالأربع . بعد بالأربع .

انفصال . بعد بالأربع .

والجمعان الأولان جمان مفصلان والجمع الثالث جمع متصل وسيت الأبعاد بالأربع التي تكون منها الألحان التامة والجمع بالاجناس أو الفصائل

وستنجل هذه المعلومات أساساً في تحليل لحن اليكاه وكذلك في تحليل الألحان الأخرى التي سيتناولها بحثنا في الأعداد القادمة .

## نحن نعمل لصر ولأجلك

من المصنوع إلى يدك !

### الجمعية التعاونية لصناعة الجبس لود

تحت إشراف مصلحة التجارة والصناعة

٤٥ شارع إبراهيم باشا

عمارة بيطار - بميدان الأوبرا



## فن عبده الحامولي

للأستاذ صفير علي

الوكيل الفني للادب

في مثل هذا اليوم خمس وثلاثين سنة خلت قضى عبده الحامولي. فوالهبط نفسي لذكرى ذلك اليوم. ما تمثله إلا ملامت الحسرة نفسي وقاضيت بالدمع شين. سقى الله جريحه وأكسبه الرضوان.

كان عصر الأناني في عبده عبده نصراً ذهبياً صفت فيه النفوس، ووقت العواطف، فألف أكابر الشعراء، ولحن أكابر المغنين، وجمرة الشعب فيما بين هؤلاء وهؤلاء يتذوقون أسس مبادئ الأدب ويستمتعون عذوبة الأنغام

ولو أنا شأنا أن نفاضل بين ذلك العصر الذهبي وبين ما نحن فيه اليوم فكنتنا عن الموسيقى في هدى خمسة وثلاثين عاماً لاطال بنا الموضوع ولخرجنا عما نريده في هذه العجالة من إحياء ذكرى يوم وفاة عبده.

سمعت المرحوم عبده في صباى ولاذفته في كبر من

سهراته فكنت لا أملك شعورى ولا أكاد أملك حين كانت تسحرني نبرات صوته التي إذا علاها بطنع مقامات القانون وإذا نزل إلى القرار دوى فلا تسمع إلى جانبه الآلات الموسيقية.

كانت حنجرته دبة من هبات الله، وكانت مدعمة حتماً وتفنن الحامولي في استيصالها ومهر في ذلك حتى كأنه ليس من فرد طريهم يتأيلون ويتصاحسون فإذا استعدوه لجنا أنف الحامولي أن يمدده بالنخمة التي أسعدهم إياها بل كان لشدة تمككه من فن النغم مذكراً بنوع الغناء بألوان مختلفة وأسلوب سليم يأخذ بمجاميع القلوب.

كان عبده عبقرياً بفطرته تسمو به نفسه إلى بلوغ الكمال في كل شيء فقد شهد الغناء لأول عهده به يغنى على طريقة قديمة ذات نمط واحد سهلة المثال لا تصرف فيها أهل

الفن تصرفاً، ولا يدخلون عليها

حسناً فهدته عبقريته إلى

الابتكار والاختراع فغير

الطرائق ونوع الألحان وهذب

أسلوبها وتجلت سحره في ذلك

فأبدع، وأطلق عليه بحق أبو

التجديد وحسبنا أن نشير هنا إلى

بلوغه الغاية القصوى من الأبداع

في الأدوار الآتية :

١ - قلبي في حبك فيه مشغول

• من مقام غورناك .

٢ - حيث جميل طبعه

الدلال - من مقام قارجنار

٣ - يا لى خليل من الحب

• من مقام هزام .

• وهنا الله لهذه العبقرية

• الرخيل مليل • الأسماء منبع

الموسيقى الشرقية فلما ذاك العصر

قسمع منها وارتوت نفستة فن جمالها ووعى المعنى الكثير من

محاسنها فلما عاد إلى مصر هداه الهامد وحي عبقرته أن يقف

في فصوص الموسيقى التي أقبلها من الأستاذة وأدركت على الموسيقى

المصرية النغما الجديدة التي لم تكن معروفة يومئذ في مصر



وطبعها بالطابع المصرى ولحن منها أوداره المشهورة.

١: الله يصون دولة حسبك - من مقام حجاز كار

٢: كنت فين والحب فين

٣: ملك الحسن في دولة جماله

٤: الصب من أول نظرة. من مقام نهاوند

كان عبده فوق هذا رقيق الأحباس، لطيف الشعور،  
رحيم القلب فيض لطفاً وحناً. وإنك لتقرأ الأسمى سوراً  
مفصلات، وتحس أنيناً موجعاً في الدور الذى لحنه متأثراً بوفاة  
زوجه المرحومة الماز الغنية الذائعة الصيت وهو

« شربت الصبر من بعد الصافي ». من مقام الشناق المصرى  
وفوق هذا قد كان عبده يهقل بسلامة ذوقه أدوار  
معاصريه من كبار الملحنين والمغنين فيبتدع أسلوباً جديداً فى  
الأغصان ويدخل عليها كثيراً من الروعة والجمال ويتفنن فى  
القائتها حتى كان يهر نفس هؤلاء المغنين والملحنين، فضلاً عما  
كان ينفرد به وحده من حسن التصرف ببعض خانات  
الموشحات كما فعل بموشحة « ماس عجباً » من مقام الهزام، ضربها  
مربع. حين كما يردد منفرداً « هيا قم يا صاح » فى نغمت شجية  
مختلفة ثم يرجع إلى الضرب الأصلى.

أما طريقته فى إنشاء القصائد فمعجزة لم يستطع الملحنون  
بعده أن يحيدوا عنها أو يحدودوا فيها حتى اصطلاح عليها العرف  
كانها قانون.

وعبده الحامولى: أكرم الله شواه: فوق أنه معجزة الفن وآية  
الابتكار فيه، كان إنساناً بأقصى ما يؤديه معنى هذه الكلمة  
قد امتلأ إهابه كرمًا وسخاء ورحمة وبراً بالفقر والمستضعفين،  
لم يترك وسيلة من وسائل المعزوف والإحسان إلا أدرَكها  
وكان فيها أنجوبة زمانه وإلى أنرك لأمير الشعراء المغفور له  
أحمد شوقى بك البيان الساحر فى هذا الموضوع رحمهما الله  
وأحسن إليهما بقدر ما أحسننا إلى وطنهما.

## ومعة الشعر على عبده

لشاعر العربية المغفور له أحمد شوقى بك

سَاجِعُ الشَّرْقِ طَارَ عَنْ أَوْكَارِهِ  
وَسَوَى فَنٍّ عَلَى آثَارِهِ  
غَالَهُ نَافِذُ الْجَاحِثِينَ مَاضٍ  
لَا يَقْرُ السُّورُ مِنْ أَظْفَارِهِ  
يَطْرُقُ الفَرْخُ فِي الْعَصُوفِ وَيَغْشَى  
وَلِبْدًا، فِي الطَّوِيلِ مِنْ أَعْيَارِهِ  
سَلَبَ الْفَنِّ الْعَنَ الطَّيْرِ فِيهِ

وَالْمُتَيْنِ الْمَكِينِ مِنْ أَوْتَارِهِ  
كَانَ مِزْمَارُهُ فَأَصْبَحَ دَاوُ  
دُ كَشِيًّا يَسْكُرُ عَلَى مِزْمَارِهِ  
عَبْدُهُ، يَسُدُّ أَنْ كُلَّ مُغَنٍّ  
عَبْدُهُ فِي اقْتِنَائِهِ وَابْتِكَارِهِ  
مَعْبِدَ الدُّوَلَتَيْنِ فِي مِصْرَ اسْحَا

قِ وَالسَّيِّئِينَ، رَبُّ مِصْرَ وَجَارِهِ  
فِي يَسَاطِرِ الرِّشِيدِ يَوْمًا وَيَوْمًا  
فِي حَتْمِ جَنْفِيفٍ وَخَضَى سِتَارِهِ  
صَفْوُ مَلْعَكَيْتِهِمَا بِهْ فِي اِزْدِيَادِ

وَمِنْ الصَّفْوِ أَنْ يَلِدَ بَدَارِهِ  
يُخْرِجُ التَّالِيَيْنِ مِنْ حِشْمَةِ الْمَلَا  
لِكِ وَيُسَيِّسُ الزُّقُورَ ذِكْرَ وَقَارِهِ  
رُبُّ لَيْلٍ أَغَارَ فِيهِ الْقُتُبَارِيُّ

وَأَثَارُ الْحَسَنِانِ مِنْ أَقْسَارِهِ

بَصْبًا يَذْكُرُ الرِّاضُ صَبَاهُ

وَحُجَارِ أَرْقُ مِنْ أَسْجَارِهِ

وَعَنَاءِ بُدَارِ لَحْنًا فَلَحْنًا

كَلْبِيكَ الدَّيْمِ أَوْ كَمَقَارِهِ

وَأَنْبِيءِ لَوْ أَنَّ مِنْ مَشْوِقِ

عَرَفَ السَّامِعُونَ مُوضِعَ نَارِهِ

يَتَنَبَّأُ أَخُو الْهَوَى مِنْهُ آهًا

حِينَ يُلْحَقُ تَكُونُ مِنْ أَعْدَائِهِ

زَفَرَاتُ كَأَنَّهَا بَثٌ فَيَسُ

فِي مَعَانِي الْهَوَى وَفِي أَخْبَارِهِ

لَا يَجَارِيهِ فِي فَنَائِهِ الْعَو

دُ وَلَا يَشْكِي إِذَا لَمْ يَجَارِهِ

يَسْمَعُ اللَّيْلُ مِنْهُ فِي الْفَجْرِ يَالِ

لُ فَيَضْحِكُ مُسْتَهْمَلًا فِي فِرَارِهِ

يَجِيعُ النَّاسُ يَوْمَ مَاتَ الْحَوْلُ

بَدَوَاءِ الْمُسُومِ فِي عَقَّارِهِ

بَابِي الْقَيْنِ وَابْنِهِ وَأَخِيهِ

وَالْقَوَى الْمَكِينِ فِي أَسْرَارِهِ

وَالْأَبَى الْعَفِيفِ فِي حَالِهِ

وَالْجَوَادِ الْكَرِيمِ فِي إِثَارِهِ

يَجْنِبُ اللَّحْنَ عَنْ نَعْتِي مُدِلِ

وَيُذِيقُ الْفَقِيرَ مِنْ مَخْتَارِهِ

يَا مَغْنِيًا بِصَوْتِهِ فِي الرِّزَايَا

وَمَعْنِيًا بِمَالِهِ فِي الْمَكْتَارَةِ

وَمُجِلِّ الْفَقِيرِ بَيْنَ ذَوَيْهِ

وَمُزَيَّرِ الْيَتِيمِ بَيْنَ صَغَارِهِ

وَعِمَادَةِ الصَّدِيقِ إِنْ مَالَ دَهْرُهُ

وَشِفَاءِ الْمَحْزُونِ مِنْ أَكْدَارِهِ

لَسْتُ بِالرَّاحِلِ الْقَلِيلِ كَثْنِي

وَاحِدُ الْقَيْنِ أُمَّةٌ فِي دِيَارِهِ

غَايَةُ الدَّهْرِ إِنْ أَتَى أَوْ تَوَلَّى

مَالَقِيَتِ النَّعْدَةِ مِنْ إِدْبَارِهِ

زُلْ الْجُدِّ فِي الثَّرَى وَتَسَاوَى

مَامَقَى مِنْ قِيَامِهِ وَعِشَارِهِ

وَانْقَضَى الدَّاءُ بِالْيَقِينِ مِنَ الْحَا

لِبْنِ قَالَمُوتِ مُسْتَهْيِ إِقْصَارِهِ

تَلَفَ قَوْمِي عَلَى مَخَالِ عِزِّ

زَالِ عَنَّا بَرُوضِهِ وَهَزَارِهِ

وَعَلَى ذَاهِبِ مِنَ الْقَيْشِ وَلِيِّ

تَقَوَى الْآخِرِ مِنْ أَوَّلَارِهِ

وَزَمَانِ أَنْتَ الرِّضَى مِنْ بَقَايَا

وَأَنْتَ الْقَزَاوِ مِنْ آثَارِهِ

كَانَ لِلنَّاسِ لَيْلُهُ حِينَ تَشْدُو

لِحَقِّ الْيَوْمِ لَيْلُهُ بِنَهَارِهِ



# الموسيقى والفنون



## فضل الموسيقى



المستشار حسن نبيه المصري بك قاض استعفى من ،  
قبله أبائوه وعمومه وختولته ، فهو عريق لم يفارق ،  
القضاء بيته ومشاؤه .  
تولى إنشاءه المصلحان : العلم والأخلاق ، فشب ،  
جم العلم وافر الحلم ، شريف الزعة ، طاهر المسمى ،  
وكان الأدب والموسيقى من عناصر تكوينه الأولى .  
فجاهد ما حتى أطردت نفسه بهما إطاراد السليل ،  
العذب وإلى القراء أول بحوثه في الموسيقى .

المفنى (١) وما عداه من يتكلف الألحان من غير ضوابط هو  
المفنى المشرق (٢) أو الرجل اللعاع (٣) فإذا عرفت ذلك كان  
العناء فناً . ولا يعرف على التحقيق زمن وضع قواعده ، وظل  
ماوصل اليها أنه بلغ شأواً بعيداً في عصر أجدادنا الفراعين . كما  
انه زها وزهر في عصر البطالسة والرومان ثم انحط ونهض من  
كيوته فارتفع في حكم الساجوقة والاويوية وأصابته بعد ذلك  
كما أصابت العلم والأدب كارثة الممالك فدهور فأنحصر في  
الحمل والطبقة الدنيا من الناس .

الفن جميل ودقيق . بحكم قل لي أى فرق بين الموسيقى

لا تعجوا من رجل ، وقد عهدتموه من رجال الفنانين له  
صوت بين أصوات زملائه رجال الشرع في منصة القضاء ، أن  
تروه يقتعد تحت قانون الطرب بفصل شرعته ويسويها مأخوذاً  
بين مقامين ، الجذ والطرب ، واللغو والأدب ، يعرف مشاكلاها  
وعلة مفارقاتها .

ألا وإن الصوت يحدث من طرد هواء التنفس من الصدر  
ومروره وضغطة على أوتار الخنجرة ، فإذا حصل في الحالة العادية  
أثناء تخرج الحروف كونه كلاماً ، فإذا مد الصوت كان غناء ، وإذا  
صنيع وأوقع منظم الترتيب بحركات متساوية الأدوار كان لحناً .  
وإذا جعل لهذا الصوت حداً مختاراً ، كانت الطبقة . وجميع هذا  
يكون الغناء الذي يطرب به . واعلم أن المتعجب هذه الظن هو المفنى

١ - الفن - يقال رجل مفنى أى بالعجائب والمرأة مفنة

٢ - مرقى الرجل تمرقنا غنى وسكن ابن الاعرابي مرقى بالغناء

٣ - اللعاع - ككلامه من يتكلف الألحان من غير ضوابط يقال مطرب لعاعة

والشعر والتصوير؟ ان الشعر وهو بيت الحكمة  
أضيق مدى وأضعف تأثيراً ألا ترى ان الشاعر المفلق  
لا يبرز من قلب ولا يحرك من عطف إلا لمن عرف لفته  
ومقاصده ولكن الموسيقى قد يلعب بأرواح الناس كافة مع  
تأين لغاتهم يكاد تأثيره يعم كل ذى روح حتى الانعام  
وأما التصوير فيتمتع فيه إيراد معان متبانية في لوح واحد  
مهما كان المصور ماهراً أصحاً (٤) وفي الموسيقى قد يطرب  
الضراب الحاذق ذوى الإمزجة المتنافرة إذ في استطاعته أن  
يجمع في ضرب واحد الحزن والمسر، المديكى والمضحك. أنتيت  
سعة الموسيقى وعظيم مداها؟؟

قد يطرب الله هذا الفن من شأنه الشاعرية له أن يتجاوز  
قواعد العروض ويصرف مالا تصرف ويحرك ما يجب تسكينه  
ويسكن ما يجب تحريكه، وعندما يقصر ويضيق ما يد والناس  
لا تمل أن تسمع من هذا الطيب يصيح له ان تحشو خطابه بما  
ليس من الشعر الطيب في شيء ويخرج على العروبة بالعامية  
ولا يضجر سامعوه ربما استحسنوا ما يفتقد وخلق به عبارته  
وأما المغنى مهما حلا صوته فاذا حاد عن النعمة أو تسوية  
الآوتار بجثة الأصابع حتى لا يعلم الفن ولا يتذوقه الا  
بالطبع ومجرد إنسانيته. أفهل لست من بعد ذلك جمال الموسيقى  
وتذوقها؟؟

إن العلماء في العصور الحالية كانت تتزاحم على موارد  
وعز مآجد حكميا بجملها وقد لا يكون حقيقاً برتبة الفلسفة الا  
من عرفها منهم معرفة فقد ورد في أثر الأغرقي ان فيثاغورس  
« تلميذ أساتذة عين شمس » اول متخيل ومبتدع العود. على أن  
هذا الفيلسوف لم يخل من حاسد على هذا الاختراع، فقد أدعاه  
قوم الأفلاطون، وهذا الحكيم الكبير لم يك مثل فيثاغورس  
موسيقاراً نظرياً بل كان امرء وأحذق من ضرب بالعود فذك  
سحر الآليات ولعب بالأرواح إن أراد أهاجها وإن أراد سكن  
تورتها ولقد استطاع أن يلقي الذكرى في عيون سامعيه فاذا

ما استغرقوا أعادهم أيقاظاً بثرات من أنامله ولا يشعرون  
وجاء بعينه أرسطو وكان من شأنه ان يثبته بالبرهان أن  
يضرب على النسم فيرق الجلس واكنه لم يشطع على يصحى  
ويبقى فأقر بفضل أفلاطون وأسبقته في المزيح  
وكان في البحر والعرب من رعاية الفن والفنان كالنصر  
ابن الحارث وهو أول من غنى على آلة طرب في العرب فقد  
رحل إلى فارس ووفد على كسرى فتمل الضرب بالعود والغناء  
ثم قدم مكة فعمل أهلها

وطويس، وهذا اتهز فرصة وجود صناع من الفرس  
يرفعون الكعبة في عيد عبد الله بن الزبير فاتهض اليها مبارداً  
وكانوا يغنون بألحانهم فأوقع عليها الغناء العربي ثم دخل الشام  
فأخذ من ألحان الروم ثم رحل إلى فارس فاستقى من غنائهم  
وضرب بالعود واتبعه من بعده كثير ليس هذا وقت ذكرهم  
وبلغ النهاية في الفن ابو النصر محمد الترخاني الميسي بالفارابي  
ولا ينكر مقامه من العلم ولقد كان نسج وجده وفيلسوف  
عصره وبما يحسن ذكره أن الناس قد اختلفوا في تلقيه بلقب  
يظل له علماً وكان ابن سينا الطيب قد بر جميع معاصره  
فأرادوا أن يجعلوا له علماً هو الآخر حتى يميزوها. أتدرون  
ما كان لقب هذا ولقب ذلك؟ لقد مازوا الطيب بالربيس  
والفارابي بالمستيقار بالشيخ فأصبح ابن سينا رئيس الحكما  
والفارابي شيخهم فما إذا، بعضهما البعض نصب خط الاستواء  
أو كاستان المشط فاذا ماذكر الرئيس قالوا ابن سينا والشيخ  
قالوا الفارابي وقد حق اللقب لآبي النصر لعله المكين بالموسيقى  
فقد كان ضرباً بالعود لم يسمح الدهر بتدليل له لأن في الشرق  
أما وقد عرفت فضل الموسيقى ومقامها فاحذرك عنها  
في القريب ؟

منه نبي المصري

# القصة الموسيقي



## الموسيقار الصغير قصة تعليمية

المغنون كلهم رجال . والرواية مفاجئة قوية الحزن ...  
نعم . وما أعظم الموسيقى على حداته . لقد ابتكر فاعل ، وابتدع  
فأجاد . وأليس جميع الأغاني روحها الطليعة بأقصى ما تصل إليه  
البراعة .

لقد امتلأ فضاء القاعة بجلو النغبات فما أجل الصوت الإنساني  
وما ألد شدو الموسيقى ...  
انتهى الفصل الأول ، فألقى رئيس الفرقة الموسيقية عصاه ودخل  
المسرح ...  
ماذا ؟ ألم يوافق هذا النوع ذوق الجمهور . إذًا لماذا كان الجمهور  
قلقًا ؟ إنها لمباعدة شديدة !!!

ولم تكن تلك النتيجة هي المنتظرة ، فقد جلس الموسيقار الصغير  
مكتسًا رأسه ، يكاد يفقد كل أمل في نجاح روايته ، فند رئيس الفرقة  
الموسيقية على يده قائلاً له : تشجع ... تشجع أنها الصديق ...  
ستنتهي الأشياء إلى خير ماغب وتبوء ... إن الجمهور لما يتوذلك  
النوع الجديد ، ولابد أن يسمع منه قدرًا كافيًا حتى يتألف منه الرضاء  
وسأحميه هذا القدر ...

كذلك أقبل القيصر ، يقول له : انتظر فسيكون للمروعة في  
الفصل الثاني أثرًا حسنًا في نفس الجمهور ، سيما عندما أحلق في الجو  
بطياري . على أني لم أحس جمال صوتي في حياتي إحساسي به في هذه  
الليلة ...

وإذا كانا يتساقطان هذا الحديث كان الجمهور يفيق من دهشته ،  
وقد أخذ يتسامر فيما بينه عن الغناء ، والمغنين ، والموسيقار ، وما إلى ذلك  
من المواضيع ...

فقال أحد المجالسين في مقاعد الصدر :

« حذروا ! إن الرواية قبيحة من الحب . إذًا لكان  
روحها أحسن »

فأجابه آخر :

لقد قرأتها قبل الآن ، إن أشخاصا كلهم رجال ، والرواية  
يقبب فيها الجذ . أما كان يجدر بالمؤلف أن يضعها ولو  
قليلا من التلذذة !!! ... والسيدات ... ألم يكن  
لهن حظ فيها !!!

رواية ( القيصر ) التي تمثل لأول مرة في دار الأوبرا هي المعجزة  
الأولى التي جلت عنها عبقرية رجل حدث ، في مشتل المقد الرابع من  
عمره . انحدروا من أبوين فقيرين ...  
ظهرت بوادر الفوز ، ودقت بشار عشاق الفن ، فاصبحوا يتناجون  
عن عبقرية ذلك الموسيقار الصغير مؤلف تلك الأوبرا ، ويتناقضون ثناء  
الأساتذة عليه ...

القاعة تحفل بالمشاهدين شيئا فشيئا ... امتلأت جميع مقاعد  
الصدر وما تزال المقاصير اقل ازدحاما . ولعلها تمتلئ بعد حين ، فقد  
تعود أصحابها الحضور في آخر لحظة ، أو متأخرين عن الميعاد . وسواء  
لدى الكثيرين أسمعوا قاعة الأوبرا أم لم يسمعوا ...

كان الصوت المسموع في القاعة أشبه بشي يبدؤ التحل . أما في المشي  
فترفع الأصوات ... هذا رجل يادن أشقر الوجه ، أصلع الرأس ،  
يتشاجر مع حارس المقاصير . ويظهر أنه مخطئ . ولكنه من أجل  
ذلك يزايد بخارًا ...

ولم يفت رجال الفرقة الانتفاع بتلك الفرصة ، فقد أخذ كل في  
محاذاة آله يهوى بهماج ما هي عليه من لين أو شدة ، ومن غاظ أوحدة ،  
ثم يرجع إلى أوتارها فيجد المنحرف ، ويقوم المعوج .

دق الجرس ... ضجة عامة في المقاعد الأمامية . كل يأخذ  
مكانه ...  
قدم رئيس الفرقة الموسيقية إلى فرقة بعد أن ألقى على  
القاعة نظرة عامة ، إمتحن بها جمهوره ، وحي بعضهم ، ثم تبوأ مقعده .  
دق الجرس الثاني فأخذ رئيس الفرقة الموسيقية مكانه ، وأمسك  
عصاه ، ثم طرق بها المتنددة ملقيا على رجاله أمره بالاستعداد : واحد  
... اثنين ... ثلاثة ...  
فانساب الآلات النحاسية ، وسالت  
النغمت ، فابتدأت القاعة ...

بدأ في رفع الستار تبعا لإشارة أعطاها رئيس الفرقة الموسيقية  
فظهر القيصر ، في حاشيته . وكان هو المنفى الأول ... ولقد كان

هنا أيضاً !

أجاب البت :

« إن ذلك على جداً »

وكان حكم أدولف هذا في غنامه كحكم زميله لويس . وقد شاه  
الموسيقار بالاستغناء عنها أن يصل بروايته إلى حد السكال .

ثم دخل مقصورة الأم وبثها رجل حديث السن ، يرتدى بذلة  
الرسمية وتدل ملامحه لأول وهلة أنه أحد أفراد تلك الأسرة فابترد  
السيدتين بقوله :

أتدريان ماذا ؟ لقد سمعت أن أولجا الخفية الأولى لن تغنى  
الليلة إذ ليس لها دور في الرواية ... لو كنت أعلم ذلك ما كلفت نفسى  
مشقة المحضور ...

لقد ابتدأ الفصل الثانى .

رفعت الستار عن الموقعة ، وحى وطيس القتال ، فتملك الكل  
شعور الحرب . وسمع الناس الحاناً لم يعرفوها من قبل ، بل ولم  
يتخيلوها من قبل . ما أجل ذلك الابتداء ... ولكن الجمهور يقى  
جامداً صامتا ولم تحرك يد التصفيق .

كلا كلا . لقد صفق نفر قليل جداً . ولكن هل كان الباعث  
لؤلؤة جمال الموسيقى ؟ أم هم أصدقاء المؤلف .

لقد أصبح من الممكن الحكم على مقدار نجاح الرواية ، ففى  
لا تتجاوز ثلاثة فصول . لذلك جلس رئيس الفرقة الموسيقية وبحث  
عليه السبل إذ لم يكن يتوقع هذا الفشل ، مع أنه هو الذى ألح على  
المؤلف في إظهار تلك الأوبرا بعد أن سمعته الحانها . لم يعد يتوقع  
للرواية نجاحا بعد أن كان أملة في الفصل الثانى ، وماذا سيأتى به  
الفصل الثالث ! لو ماذا يمكن أن يرحى له ! ! لقد أخذ يتوعد الجمهور  
بقبضة يده يطوح بها في الهواء قائلا :

« ويل لكم من عصابة غير مهذبة »

ولكن ما التامة من كل ذلك ! إنه لم ينجح .

أما الموسيقار الصغير فقد كانت جالسا وحده في مقصورته في  
الصف الثالث يفكر ... ويفكر ...

ولقد حدثت في التاعة حركة عظيمة ، ذلك أنث قرأ اثنى على  
الرواية فتقول ثنائوه تلك الجلبة والسخط العظيم .

وأخذ بعضهم يقول :

موسيقى جديدة ! كما تريد كل ملحن أن يتجاهل ما مية  
الموسيقى وكيف يصوغها الإنسان ...

وكانت مقصورة من مقاصر الصف الأول لاززال خالية ، فدخلها  
في هذه اللحظة أم وابنتها ، بعد أن فاتهم الفصل الأول بأكله . وهل  
في ذلك حرج ! ألم يكن المشاء انتهى وأفضل ؟ إنها يزوران الأوبرا  
كأثنا دار للبهضم ...

لقد نظرت الابنة في إحدى أوراق البرنامج التى أمامها ، وقالت  
بحزن :

« لويس لن يغنى الليلة » وكان لويس هذا بطل التينور  
( الصوت المتوسط في الغلط ) يماثل صوته صوت  
النغير في قوته ، ولكنه ، وإن كان الشعب يتغنى باسمه  
ومجده ، إلا أن موسيقارنا الصغير يرى في طبيعة صوته  
بعض الأخطاء مما اضطره للمدول عنه .

ثم قالت الأم صاخطة بعد أن أمنت النظر في البرنامج :  
« ماهذه الأوبرا الغريبة ! أدولف ، التينور المشهور ، ليس





من المسير أن يفهم الجمهور أمثال تلك الرواية . ولكن ليس هناك شعور بنصف . . . شعور ؟ كلا . . . في الذي يشعر . . .  
لقد دخلت الدار بعد أن نزل السار ، والموسيقار لا يزال جالسا في مقصورته في الصف الثالث وقد أسد رأسه يديه يفكر في خيبة والديه اللذين أنفقا على دراسته كل ما يمتلكان وقد قضت تلك الليلة على كل أمل لها في ولدهما . فليموتا إذن جوعا . . .  
إنه يفكر كذلك في إخوته الذين كلفتهم دراسته ما جعلهم هم كذلك تحت رحمة ما يتكسبه . فلم يبق لهم إذن إلا أن يموتوا كذلك جوعا .  
ما كان أكبر أمل في النجاح في تلك الليلة ، وكَم من الأمان كان قد بناها على ذلك النجاح

فأجابه أحد المعجبين بالرواية ، وكانت شديد الحياء يتكلم بصوت خافت :  
« أليس لكل عصر فن خاص ، ألا يجب أن تتطور الفنون تبعاً لتطور العصر .  
قطاعه ثالث بقوله :  
ما هذا التضليل ! ذلك غرور ! إنه يريد أن يجاري فاجنار فيأتي بموسيقى لا يهرفها أحد . إذا كان لابد له من ذلك فليجعل نفسه ربع قرن على الأقل يكشف فيه عن التأليف حتى تتم له دراسة هؤلاء المعطاء .  
وهنا سمع في القاعة الحديث الآتي :  
« فاجنار ! ومن من الناس مثله ! لقد كان عبقرية نادرة . . . »

« ومن يديرنا ربما كان موسيقارنا الصغير عبقرية نادرة كذلك تكشف الأيام عنها .  
فاستشاط أحد الحضور غيظاً وقال بصوت عال :  
« أمثل هذا عبقرية نادرة ،  
فهم الضحك المكان ، وتجلت سخرية الجمهور واستخفافه بال المؤلف .  
ولقد غادرت الأسرة التي في المقصورة الأولى أما كتبها وانصرفت وهي تقول :  
« خلو من الحب ! خلو من صوت التينور ! إذن فلماذا يذهب الناس إلى المسرح ! . . . »  
لقد ابتدئ في الفصل الثالث . . . ولقد جاء كالمنظر ، فلم يغير الحال . . . على صبر الجمهور قطاعه التينيل مراراً .  
انتهت الأوبرا وانصرفت الناس إلى بيوتهم أسفين على ضياع تلك الليلة . . . »

نعم انتهت الرواية ، فأى أفراد هذا الجمهور فكر في هذا الموسيقار المبدع الذي استغرق في تأليف روايته أكثر من ثلاث ستين طوال كلفته سهر مائة الليال !  
أى أفراد هذا الجمهور فكر في جرمه الذي جنّاه بأطفاله نوراً أمل كان يتأجج في صدر شاب في خلاوة العمر كزهر الربا .  
أى أفراد هذا الجمهور فكر في جرمه . وقد سلب وطنه عبقرية فنية ربما كانت حديث العالم في المستقبل !!

## كسبة الأنجلو المصرية

لأصحا بمحاً صبحي وشركاه  
٢٣ شارع قصر النيل بمصر  
تليفون ٥٠٣٣٧  
تقدم  
أقربى مؤلف ظهر للآن عن أخطر بحث  
يتعلق بحياة الإنسان الجنسية

## السالة الجنسية

تأليف  
دكتور أوجست فوريل  
دكتور في الطب والفلسفة والقانون  
تغريب  
دكتور صبري جرجس

أوبرا ثانية تمثل لأول مرة، بعد عام كامل، من نفس الموسيقار  
إلا أن  
إنها تدعى «سوزان الحستاء» أفليس هذا الاسم حلو الوقع على  
الأذن !!

وبعد الفصل الثالث صمم الجمهور ثانية على طلب الموسيقىار ولكنه لم يظهر بل اعتذر عنه مدير المسرح بمرض ألم به  
خرج الجمهور متبجحاً بشئى على المؤلف ويقول :

و شتان بين تلك الزوايه و رواية العالم الماضي ،  
 حقا لقد كانت تلك الاوربا تغاير سابقها ، بل وعلى التقيض منها  
 تماما . فقد صرح المغنيان المحبوان من الجهور ، و زغردت بصوتها  
 الرخم : عشيقة الشعب و مغنيته الاولى . وقد غام الجهور في بحر  
 من الحب .

أما الموسيقار الصغير قد جلس في مقصورته في الصف الثالث وأخذ ييكي، ثم ييكي.  
إنه ييكي في الضائع، وعله المكبل، وعقرته المبيعة



# أرباب الموسيقى وفلسفتها

## القضاء على العرب

للقاضي العليم والكاتب الحكيم

صاحب الفهم السليم الشيخ محمد سامي

نائب المحكمة العليا الشرعية



بعد سالف لسالفهم العظيم الذي انساب طوائفه في شعب الحياة فاهتبلوا من أغانيها لبني قومهم ما وفر الهناء لهم . وعملوا ما استطاعوا في تحصيل الحضارة وتهذيب الانسانية بوشك الخاف الحاضر ان ينكر عليهم كل فضل لهم وأن يحسب هذه المدنية الواغاة علينا من فيض القرب وابتداع القرب . والذنب في هذا الذنب لتلك الجفوة التي نبت بانياء العصر عن قديمهم وبنت صلاتهم بعلومهم . فعادوا وهم في الدبار كالغرباء عنها . وبقيت كنوز الآباء مطمورة تحت الترى . لا يرفع حجابها رافع . ولا يبحث طلابها عن بابها . فهي تظل مطمورة حتى يؤذن للكنز أن يفتح على أيدي أربابه أو أيدي سواهم .

### الموسيقى — المنطق — العروض

سلك الافاق من علم الموسيقى في علوم الحكمة . وهذه نوعها : كثره أو قلة . ولكن عما لاشك فيه أن الموسيقى والفلك والجر والحساب والمهندسة والمنطق والعروض هي جميعا أنواع من جنس . العلم الموزون ، أي العلم الذي يبتدىء بالبدهي وينتهي إلى البدهي . وبعبارة أخرى ، العلم السلي الذي تقف الدرجة الثانية منه على الأول والثالثة على الثانية وهكذا . وهي علوم متشابكة رابطها النظام ووحدة الحركة والسكون . ومرجع ذلك إلى القانون الطبيعي المودع في النفس البشرية . تدرك إلهاماً وقره نظاماً والعلوم الثلاثة والموسيقى . المنطق . العروض . متشابكة في وحدة خاصة . وتشابهاً يسهل القوا . فيها إنها أخوات شقيقات آمن القطرة السليمة . منها ولدت وبها يدركن — العربي البدوي يعرف العروض طبعاً لا فناً . ويدرك البيت المكسور من الصحيح بسلامة فطرته . والرجل المستقيم التفكير على أصل السلامة في القطرة لا يحتاج إلى علم المنطق صناعة ولا

لعل طائفة من القراء تعجب لشيخ يكتب في الغناء العربي ؛ فان كان ذلك فلا حذرهم عن شيخ الخفية . الكمال بن الهمام ، الذي بلغ مرتبة الاجتهاد . فقد ذكر عنه السيوطي ، أنه كان علامة في الموسيقى ( ص ١٨١ الفوائد البية ) — وروى ابن خلكان أن الفقيه ، أبا مروان بن الماجشون ، تلميذ الإمام مالك كان مولعاً بالغناء . قال أحد ابن حنبل : أنه قدم عليهم بغداد ومعه من يثنيه ( جزء ١ ص ٣٦٠ أغاني ) — واستطرد أبو الفرج في كتابه . الأغاني ، فذكر جماعه من أجلاء الشيوخ سجل لهم وأصواتاً ، في أغانيه ذكر ضربها وتوقيعها بالرواية والسابع .

وهذا اسما عيل بن جافع القرشي المنفي القتل وقريع ابراهيم الموصلي . كان قد أخذ السجود جهته . ومن أحفظ خلق الله لكتاب الله وأعلمهم بما يحتاج إليه كان يخرج من منزله مع الفجر يوم الجمعة فيصلح الصبح ثم يصف قديمه حتى تطلع الشمس . ولا يصلح الناس الجمعة حتى يغم القرآن ثم ينصرف إلى منزله . واحتج إلى القاضي أبو يوسف . في الغناء بحجة قياسية . بعد ما فاتحه القاضي في الفقه والحديث فوجد عنده مأجوب . وسمع وابن عتبه . والمحدث من اصحابه بعض ما ينفي فيه وص ٦٦ جزء ٦٠ أغاني . واسحق الموصلي الذي ملأ الدنيا غناء وبرها موسيقى كان الغناء وموسيقاه أقل علومه . وهو ضالع بعده في شعب العلوم إلى القاع والفن . وكان المأمون يثني عليه في أخلاقه ويتمنى أن يولي القضاء لولا تلك الشهرة القاصرة على هذا الفن ( ص ٥١ جزء ٥ أغاني .. )

وبعد هذا فالكاتب لا يعد في أرباب الموسيقى ولا هو من المغنين وإنما شغف بالقراءة على ممة ميل إلى الفقه والانتفاع بقيد من مطالعته كثيراً أرجو بنشره الفائدة لطلابها ووقف أبناء العصر على

ما بينهم عنه ويقوم به لهم بألات طبيعية في نفوسهم . بل فيه لابد من الصنع ومن الثمرن ، الصنع لاستخراج الآلات ، والتمرن لاستخراج الأصوات . ومن هناك الموسيقى فوق المنطق وفوق العروض من جهة أنه قد يقال بعدم الحاجة لتعلمها ولا يقال فيها كذلك كما أن الناس تواصلوا يقولوا لصانع الآلات إنه موسيقى وأطلقوه على المازف وعلى المعلن وعلى الغنى مع أن الجميع من أصل واحد .

ان سلامة القطر بالمرن تنصل . وبالعمل تنمو وترتد . وانظر فتحة وتنشط . وبالتخصص تحكم وتبدع . ولذلك فال تخصص في الموسيقى هو أول ما يطلب للتتبع . والتخصص سواء في الصنع البدوي بقبسما ( العزف والتحت ) أو الصنع الفكرية بقبسما ( الانشاء والتلحين ) أو التخصص في فلسفة الموسيقى من حيث هي الموسيقى لها بحور وسواحل . وأرض وسماه وأثر ومؤثر الخ . هذا التخصص كله هو ما التزمه العرب في أول امرهم حتى هربوا الدنيا بأثرهم وأبقوا شاهده على الابد . ومنه استطاعوا ان يستبطنوا وان يسبوا ولما ترجمت كتب الأوائل وجد المترجم طبق ما استلهوه لطبهم وشاهد هذا مثلا في اسحق الموصلي فند قد الفن ووضع اصوله وافق فيه امره حتى اضطر اوه وشيخه وان جامع ، أن يأخذ عنه ثم لما ظهرت تراجم اليونان جاءت تصدق ما ابداع اسحق وتؤمن عليه . قال ابو الفرج ( من اعجب شيء يؤثر عن اسحق الموصلي انه استخرج طبه علمارسمه الأوائل لا يوصل الى معرفته إلا بدلم كتاب اقليدس الأول في الهندسة ثم ما بدده من الكتب الموضوعه في الموسيقى ، تعلم ذلك وتوصل اليه واستنبطه بقرينه فوافق ما رسمه أولئك ولم يشذ عنه شيء يحتاج اليه فيه . وهو لم يقرأه ولا له مدخل اليه ولا عرفه اه . ص ٥٠ جزء ه اغاني ) وليس هذا عجيبا على سلامة الطبع خصوصا مثل اسحق وقد ولد في بيئة غنائية وانما العالم يحتاج معرفة علوم الأوائل ليبنى عليها حتى يصرف في التقدم فوقها ما كان يعرفه في استنساخها وبذلك تتقدم الحضارة وترقى الامم وبذلك يجب ويتمتع على الامة التي تريد الحياه الراقية ان تنبى على دعائم اسلافها لتعلم بانها ، لا تقطع حبلها بهم ، ولا تتلفت في أصل البناء الى غيرهم ، والا ضاعت بين العقوق والاستجداء اما الموسيقى كعلم له تأثير في الكون من حيث الصحة والعرض ومن حيث الارتباط بالناس بينه وبين الموروثات الكونية ، ومن حيث الاستفادة به كما يستفاد بالعلم النظرية الأخرى فهذا يجب بطول .

وما كتبت هذه الكلمة اليوم بين مشاغل الجملة الاخلاصة منها ، توفية لوعده محبوبم لا اني لا اكتب كباحث مقرر ، وانما كمره يده طاقة الرمان ، ذات ارواح والوان ، ينثرها لمن شاء من ارباب العرفان والسلام ؟

تدليلا : لأن المنطق مرجع اقيسته الاستدلالية كلها الى الديهي ، والديهي ما يدرك بداهة . وباحساس الخلقه فإذا كان أصل المنطق هو البداهة . فالبداهة المنتجة حاصلة للرجل السليم الجارى على مقتضى القانون الطبيعي ولذلك فكل ما صنعه الفلاسفة في هذا العلم انما هو ضبط واستقرار لنظام النفس الداخلي . في التصور والتصديق ، وضبطها ما مستخرجوه في قواعد تكون ميزانا عاما لبنى البشر سواء منهم السليم ونصف السليم والمكسر ؛ ولكن تأمل القانون الطبيعي في انفس من أصل الخلقه يجعل الحاجة الى المنطق في أكثر الاشياء ضعيفة : ولا يحس به الا المتفهمون مثل هذه الاشياء : اما الموسيقى فهي كذلك طبيعية في النفس ولها ميزان خاص بها هو مجرى احساسها الداخلي ، وكثيرا ما يجس المرء برأيه نطن من اعماق احساسه ولكن لا يقدر ان ينفذ بها ، واذا حولها الى خلق رجعت في مجاريها وهربت من مخارج الحروف فلا تظهر ولا تبين ، وأصل اللذة في الموسيقى انما تعبر عن احساسه الوجدانية تعبيراً يعجز عن اخراجه وعن تصويره في ألحانه ، فإذا طن في اذنه كان السرور من جهة إيجاد هذا الممتنى ، وكان من جهة تلاقيه طبق مافى النفس ، ومن هنا تفرز النفس عند تطابق ما في المخارج والداخل ، وكثيرا ما تحس الموسيقى تجانف مافى النفس عند مقطع قفى الانسان وهو يجرى بحسده مع احساسه ، اذا جاء المقطع التائر وقت الحركة وتغلب الجرى الداخلي على الاصاغة للسمع . وهنا شوط السباق الموسيقيين وغايتهم واحدة هي استخراج مافى النفس في صور ملحة ، ومطابقة الصورة للاصل ومن هنا ايضا تختلف الموسيقىات لان الناس عامة وان اشتركوا في أصل القانون الطبيعي فما لاشك فيه ان الاقليم دخلا كبيرا في تشكيل هذا القانون وطبعه في غرار خاص بالاقليم ، بل اكثر من هذا قد يختلف شكل القانون في الاقليم الواحد باختلاف طبقات بنيه ، لأن لبيبة أيضا حكما لا ينفل ، وأثرا خاصا في تشرب النفوس للقانون ولهذا كلما امتزجت الطبقات وتقاربت ، توحدت الغاية واستوى الانفراد

كتبت هذا ثم اطاعت على التذكركه ، فراهته ينقل ان واضع علم المنطق سئل بعد وضعه هل الفت شيئا ؟ قال نعم ما دوتته نصف ومادته الالفاظ وبقي في النفس نصف لا يدخل الالفاظ بل هو مجرد الهواء . اى الموسيقى ، ( ص ٣٦ جزء ٣ اغاني ) ومن العجيب أن ما استخرجه المعلم الثانى من النفس ووضع في قواعد لفظيه إعبط أحكام الكون بمقتضى هذا العلم المسمى بالمنطق هو النصف الذى يستغنى عنه الاكثرون كما قلت لتوفر اسبابه عندهم اما النصف الثانى وهو تصوير ما في النفس بالتحكم في الهواء وهو لا يكون الا بآلات الموسيقى وفي الثمرن على استخراج الهواء من مخارج آلات لموسيقى طبق ما يريد صاحب الصوت فهذا عمل ليس عند الناس



## أثر الغناء في تاريخ الأدب العربي

أبو الفرج الأصفهاني ومذهبه في التأليف

للكاتب الأدبي الأستاذ «خلدون»

من شاء فليقلل في الكلام عن أثر الغناء في تاريخ الأدب العربي ومن شاء فليكثر، وأى المذهبين اختار الكاتب وجد طلبته وأشجع مناه، وكأين من موضوع تعسر طبائعه على الكاتب وتستوحش مسالكه فما يقدم عليه إلا كارهاً وما يخرج منه إلا مجهداً، فأما هذا الموضوع فأحر به أن يكون موضوعاً لطيف المأخذ، سهل التناول، حلو الحديث، ليس فيه من العسر إلا ما قد يجده الكاتب من ضبط القلم وكبحه أن يسهب ويطنل.

وحسب الغناء غمراً وفضلاً على اللغة العربية ومكانته سامية عند العرب في أيام عزم - أيام أن كانت الدولة العربية ملء الأرض هبة ومجداً، ودولة الدنيا عزاً وسودداً - نقول حسب الغناء غمراً وفضلاً أنه قد اتخذ آلة لتخليد آداب اللغة العربية وتسجيل مفارحها وحفظ طرائف علومها وسرمدت بدائع فنونها. ونحن نقف بما نقول من هذه الآلة كتاب الأغاني للإمام الأدبي الأعظم أبي الفرج الأصفهاني. فقد حرك الغناء أبا الفرج وحفره إلى التأليف. ثبت مرضيه وبني مستكرهه وبدون الأصوات المعروفة لقول المغنين، وجره هذا إلى ترجمة المغنين، فالشعراء الذين جاء الغناء في شعرهم. فذكر الوقائع التي قيل هذا الشعر بسببها. وهكذا حتى تبياً من هذا كله كتاب الأغاني، وهو من غير مدافع كتاب الأدب وعمدته وخزائنه التي استوعبت في جوفها ما تقدمها من الأدب ثم أفاضت على ما بعدها ما أفا الله عليها. وهكذا لن تجد كتاباً في الأدب تقدم الأغاني إلا وقد هضم الأغاني صفوه وجاء غيره، ولن تجد كتاباً في الأدب تأخر عن الأغاني إلا وقد اتخذ منه مرجحاً ومعولاً وورد معيته مستقيماً وراوياً.

وهكذا أصبح كتاب الأغاني سجل الأدب العربي وديوانه، والفضل في ذلك للغناء.

وليس هناك شيء أدل على مبلغ ما كان للغناء عند العرب

من مكانة في النفوس مثل صنيع أبي الفرج في أغانيه. وكيف آثر مختاراً أن يجعل الغناء أصلاً لكتابه الكبير تنفرع عليه العلوم والفنون ويتناثر منه الأدب والتاريخ، ويلحق به الشعر والنثر وقد احتفظ المؤلف بمجده في الكتاب كله فلم يشذ عنه ولا جنف عن طريقه. بل مضى في سبيله جامعاً من الغناء أصلاً لتأليفه ومتخذاً منه غرضاً منشوداً وقبلة مقصودة.

فانظر: أي خير وبركة ساقهما الغناء للأدب العربي. ثم انظر إلى كتاب الأغاني وما اشتمل عليه من التحف والطرائف واذكر أن الفضل في هذا كله للغناء، فلم ينشأ أبو الفرج وتأخذه العزة بالحق للغناء العربي فيفيض مدوناً لأخباره، راوياً لأصواته، مستطرداً إلى ذكر تف مما يجعل ذكره ويحلو موقعه مما اتصل بالغناء - نقول لولم يفعل أبو الفرج هذا لحزمت الآداب العربية من أنفُس ذخر لها وألغ جوهرة فيها ولاصبح الأدب العربي شيعاً متناثرة وأشتاتاً متباعدة لا تنسج غلة ولا تنفع غليلًا.

وكتاب الأغاني واحد وعشرون جزءاً ضخماً. وأنت لو أخذت نفسك بأحصاء ما فيه من الغناء واستقصاء ما اشتمل عليه من الأصوات لما ملأت يدك من هذا كله بحجر واحد، فأما سائر الأجزاء وهي عشرون جزءاً فقد ذهبت في سبيل الأدب وفنونه على أن هذا لم يمنع أبا الفرج من أن يعنون كتابه باسم الأغاني، وإن كانت الأغاني أقل الفنون في كتابه ذكرًا.

والناظر في كتاب الأغاني يجد أبا الفرج حين يعرض

في تهذيب النفوس وإمتاع الأقدسة ومن أجل هذا جعله في المرتبة الأولى وأعلاه على غيره من الفنون.

وقد التزم أبو الفرج في كتابه أن لا يترجم لشاعر أو يؤرخ خليفة، أو يسجل واقعة، إلا إذا كان الغناء أصلاً في هذا كله. وعلى هذا سعد أناس من الشعراء وأسعدونا معهم حين وافق بعض ما قالوه هوى في نفس أحد المغنين فتغنى به وسار غشاؤه بين الناس حتى سمع به وروى ثم جاء أبو الفرج فتناول الغناء والمغنى، والشعر والياعر، والواقعة والرواية بالشرح والبيان.

وكم من شاعر غل غناه الخط فلم يعطف على شعره أحد من المغنين وجاء أبو الفرج لخالف المغنين على هذا الشاعر في الإهمال التزمأ لطريقته واتباعاً لمبدته، فتغنى هذا الشاعر وجر علينا الحسارة بشقائه: إذ ذهب شعره هباءً وتوسى معظم ما قاله ولم يكد اسمه ينحدر مع التاريخ البنا إلا ينشق النفس.

وقد رأيت أن الغناء قد لعب في تاريخ الأدب العربي دوراً مهماً. وكان بمثابة الحكم يقضى بين قضايا الأدب قضاء لا مرد له ولا دفع فيه. ولم فيما قرأنا من تاريخ الأدب العربي أو سمعنا أنه كان لشيء من الأشياء هذا الشأن من التحكم في رقاب الأدباء والمهمة على مصائرهم والقضاء بينهم إما إلى جنة وإما إلى نار - مثل ما كان من ذلك للنساء ثم ما كان منه عن أبي الفرج الأصفهاني راوية الأدب العربي وحافظه، وجامعه ومدونه.

وبعد: فليت كل شاعر غل قد واثاه الخط بمغن يترنم بيتين من شعره حتى كنا نستمع بتاريخ الشعراء نلقم ونقف على طائفة صالحة من أشعارهم. بل ليت الشعراء قد فطنوا، وأتى لهم ذلك، إلى أنه سيحجبهم عن بعدهم من يأخذ نفسه بمذهب من التأليف فلا يأبه لشاعر إلا إذا أجازاه المغنون وقبلوا بيتاً واحداً من شعره فأودعوا فيه غنابهم وحلوه ألحانهم - إنه لو فطن الشعراء إلى ذلك لدهنوا المغنين وطلبوا إليهم الزاني بل لما آتفخوا عن استرضائهم بالمال إذا اقتضى الأمر ذلك.

هذا بعض ما للغناء من الأثر في الأدب العربي نذكره على سبيل المثال لا على سبيل الاستقصاء.

للكلام عن الغناء قد جدَّ جدُّه، وعزَّ أمره، واطرح التهاون والاستهتار جانباً، وأخذ يماج القول علاجاً دقيقاً كأنما هو بين يدي أمر من الأمور الجليلة الخطيرة. فقرأه يستعرض رواية الأصوات ويمحصها تحميصاً شديداً، ثم ينتهي به الأمر إلى قبول ما راضيه منها ورد ما لم يبل منه مقنعاً. وهو إلى ذلك شديد الغيرة على سمعة فحول المغنين يأفف أن ينسب إليهم من الغناء ما لا يوافق مذهبهم أو ينهض بشرف صناعتهم، وحسبك من هذا كله أن الحافظ الأول لأبي الفرج على تأليف أغانيه هو غيرته على سمعة إسحاق بن إبراهيم الموصلي إذ أغله وراق بعد وفاته كتاباً في الغناء مدفوع أن يكون من تأليفه وهو مع ذلك قليل الفائدة. هكذا ورد في الأغاني ثم يقول المؤلف:

«وليس الأغاني التي فيه أيضاً مذكرة الطرائق ولا هي بمقتعة من جملة ما في أيدي الناس من الأغاني، ولا فيهم من القوائد ما يبلغ الإرادة، فتكلفت ذلك له على مشقة احتملتها منه، وكراهة أن يؤثر غنى في هذا المعنى ما يبق على الأيام غلباً، وإلى على قتلها منسوباً وإن كان مشوباً بفوائد جمّة ومعان من الأدب طريفة».

وهذا الروح الذي تقمص أبا الفرج منذ الف عام ومحصنه للفن واصطفاه للأدب واستخلصه في عصره البعيد من أفعال القيود المذهبية في التأليف والترجمة - إنما هو الروح الذي يتقمص كبار الفنانين في العالم على اختلاف الاجناس وتباين العصور فيهمهم سواء السبيل ويسمو بهم عن مستوى العصر الذي يعيشون فيه ليعدم لعصر مقبل يلقن عنهم الفن ويلتقى معهم بين صفحات الكتب وفي أثناء السطور.

لقد كان أبو الفرج الأصفهاني «فناناً» بطلعه، موسيقياً بغيرته، أديباً بفطرته. ومظهر هذا كله ما أودعه كتابه الأغاني من آيات الفن وبدائع الموسيقى وروائع الأدب. وعندي أن أعظم دليل على تقمص روح الفن أبا الفرج اختياره تغليب الغناء على غيره من الفنون الرفيعة في كتابه. ولو أنه ساه باسم آخر وألحق به الأغاني لكان مصيباً ولما كان هناك من يعترض عليه، ولكنه كان يصدر فيما فعل عن عقيدة ويرى عن مبدأ وثيق وإيمان راسخ بفضل الغناء وحسن أثره



## الأوبرا المصيرية

للأستاذ محمود التماس دكتوراه في العلوم

وقلنا نجد في الواقع مثل آخر فصل في عابدة حيث تفتك كعابدة ورا داميس وأمنيريس وبجوعة الكهنة والكاهنة الأولى لفتاح في مجموعة غنائية من أروع ما ابتدعه ملحن - ولكن كانت النتيجة أيضا أن أهمل الأوركسترا حتى أصبحت موسيقاه فقيرة فقرأ عجللا أضاع عظمة الأوبرا وغرضها الأول أن تكون صورة من صور الموسيقى السفنوية .

٢٠ . المدرسة الفرنسية : حافظت على روتق الغناء إنما أعطت للأوركسترا حقه من النغبات الشجية التي تتمزج بلغات المغنين حتى إنها لتتشبه الغناء وإن كان صادرا من الآلات - ولعل هذه المدرسة أقرب المدارس إلى قلوبنا إذ أنها أرادت الطرب وجمال الموسيقى قبل كل شيء فراحت تسمنا إفتاحياتها العذبة وتردد غنائاً طبعياً بجلا واصطحاباً هو أقرب إلى عذوبة الشعرمة إلى التقيد البقري وهكذا أخرجت لنا هذه المدرسة أجمل شعراء الموسيقى أمثال برليوز وسان سانس وماسنيه وبيزيه ثم ديويوس وشيت وراكل كما أشهدتنا رواياتها الخالدة مثل شمشون ودليله وكان من وفترت وبلباس وميليزاند

٣٠ . المدرسة الألمانية : وهي في نظرنا أعظم وأنعم المدارس وهي التي أنتت بالمعجزات الفنية والتي أخرجت لنا فطاحل الموسيقى الذي لا يدانهم في المجد والعظمة أبناء أية مدرسة أخرى وأساس هذه المدرسة إعمال الغناء بجانب الموسيقى بل إن مبدأ

الموسيقى ، بوجه عام ، والمسرحيات الموسيقية ، الإبرات على التخصيص ، من عناصر التعليم والثقافة . ولقد تسأل بعض الكتاب ، فيما جرى بينهم من النقاش والجدل إن كان في استطاعتنا تأليف مثل هذه المسرحيات وتأديتها بشكل يجعلها تضارع ما يعمل في البلاد الغربية فاردنا أن نجتزى بهذا البحث تنويراً للأذهان في هذا الموضوع .

الأوبرا هي رواية مسرحية مكتوبة نظماً وغالباً إذ هناك أوبرات ثرية مثل تأليس وغيرها ، وملحنة من أولها إلى آخرها وفي الغرب ثلاث مدارس لفن الأوبرا هي - :

١٠ . المدرسة الإيطالية وهي أقدمها وأقلها قيمة من الوجهة الموسيقية الحالية - وتمتاز الطريقة الإيطالية بتضخيمها للموسيقى في سبيل الغناء وجعل الأوركسترا تابعاً وخادماً للغنى أكبر عمله متابعة المنفى في أناشيده وعزف ملخص هذه الأناشيد في الإفتاحيات - فكان من ذلك أن تقدم من الغناء في إيطاليا تقدماً جعل فنانهم في مقدمة معنى العالم وكان من ذلك أن وضع الملحنون الإيطاليون من دويتز وبليني وروسيني وفردى إلى بوتشيني وماسكاجني أعذب الأغاني وأجمل المجموعات الصوتية

الصوتية مما يسهل عليه تادية المعاني المختلفة

إذا تم هذا، وكان لدينا من الشعراء، والله الحمد العدد الوفير من الأكفاء والمبدعين، ولدينا أنادهم ونظارهم من الموسيقيين فاهول إلا أن يتصافر الفريقان، بعد دراسة عليية محصنة، على إخراج الاوبرات المسرحية تأليفاً وتلحيناً وسد هذا النقص في المستوى الثقافي وأنا ضمنين لهم، إذا تكاتفوا، أن يدعوا في هذا الباب آيات خالدة

المحرر - ليطمنن حضرة الكاتب الفاضل فان المجلة ستعالج هذا الموضوع بما يستحقه من العناية وما يرجى فيه من خير.



شيخهم العتيديشارد فاجنر هو إعتبار المعنى جزءاً من الأوركستر وإن يعتبر صوته كآلة تؤدي قسطها من المجموعة الموسيقية كأنها هو يكتب سنفوني تمثيلية لارواية غنائية - أنظر مثلاً وداع فوتان لابنته برونيلدا في رواية الفالكيري حيث كتب فاجنر أغنم صفحاته الموسيقية وحيث جمع في آن واحد نداء النار وموتيفات الفالخال وسيفجريد والحب في موته وفي موتيفات السيف والرمح وكيف أنه مزج كل هذا بفناء الآله فوتان وكله حنان وتدم وهذا الحنان يعيد إلينا موتيف زوجته الآلهة اردا وذلك التدم يعيد إلينا موتيف الفالكيري وحروبها ولهدما الخيل - ومزج به غناء برونيلدا وفيه موتيف أمل الحب وموتيف سيفجريد ثم موتيف البعث ونهاية الآلهة أجمعين - كل هذا صاغه فاجنر فأخرج لنا منه معجزة من معجزات الفن وآية من آيات الموسيقى يخرج منها السامع مذهولاً دهشاً - وسنكتب بالتفصيل في مقالات أخرى عن فاجنر وموسيقاه - والآن فلنبث من غير محابة ولا غر كاذب إن كان في مقدورنا تأليف اوبرات مصرية وتلحينها قوية تلحيناً يجعلها تضارع ما كتبه الغريون - فان لم نستطع فالتنقل والترجمة بدون تصرف خير لنا من «مسح» روايات خالدة مثل كرمين وعابدة ورومي وجريليت كما حدث في مصرفي عبد غير بعيد ولكي نقوم بهذه المحاولة لأبد لنا من شيتين هما المادة والصانع والمادة هنا هي الشعر والموسيقى - أما الشعر فتحمد الله ان ورتنا لثمة من أغنى لغات العالم شعراً وكلماً وقد أتى فيها الأقدمون والمحدثون بما يكتب الفخر ويخلد الذكر ويملأ النفوس أملاً ورجاء. وهذا شوق، أفسح الله ضريحه، أثبت لنا فعلاً برواياته الخالدة إن الأمر ميسور وإن يكن مجهداً .

وأما الموسيقى فوسيقانا واسعة بل هي أوسع من أختها الغربية إذ أضافت إلى إصناف النغات الموجودة عند الغربيين «دينير» ويمول» ارباع النغات فأوجدت بذلك سلماً غاية في الرفة والخنان ينقصها أن تهذب وتنظم وأن يوضع لها من قواعد السولفيج والمهارموني ما جعل من الموسيقى الغربية علماً وفناً منتظمين يسهلان ضبطها وقيادتها. كما يسهلان تعليمها وحفظها - ينقصها إدخال كل الآلات الموسيقية من نحاسية وخشبية وبعض الآلات الوترية التي تعطى للأوركستر الاجنبي مختلف الألوان





# مركز الموسيقى

الى تقبلها الأذن (١) فقط

وبذلك يعرف الطبيعيون الصوت كما يأتي :-

الصوت - هو تلك الظاهرة الطبيعية التي يمكن إدراكها بواسطة حاسة السمع . وتنشأ عن اهتزاز في دقائق الأجسام صلبة كانت أو سائلة أو غازية ينقله إلى الأذن - ثم إلى المخ - تخرج ينشأ عن ذلك الاهتزاز في مادة أخرى كالهواء أو أي وسط آخر مرن

النعمة أو الصوت الموسيقي - النعمة أو الصوت الموسيقي عبارة عن صوت ترتاح لسماعه النفس وله قيمة موسيقية يمكن تقديرها وينشأ عن اهتزازات منتظمة.

الدرجة - الدرجة هي الخاصية التي تميز بها الأذن بين النغمات الحادة والنغمات الغليظة ويقال للأولى إنها مرتفعة الدرجة والثانية إنها منخفضة الدرجة.

وتتناسب درجة النعمة مع عدد الاهتزازات في الثانية فكلما زاد عددها ارتفعت درجة النعمة ، وكلما قل عددها انخفضت درجتها (٢)

الشدة - إذا حدث صوت في الهواء فإن التمدجات الصوتية تنتشر في الطبقات الهوائية المحيطة بمصدر الصوت من جميع الجهات على شكل كرات مركزها ذلك المصدر . وكلما بعدت المسافة عن مصدر الصوت ضعف تأثيره في الأذن ويقال حينئذ أن شدته أخذت في القصران . وتناسب الشدة تناسباً عكسياً مع المسافة ويقال

## مبادئ الموسيقى النظرية

وننشر تباعاً في هذا المكان ،  
دروساً متتالية في تعاليم التوتة للببتدين

### الدرس الأول

الموسيقى - الموسيقى لغة لفظ يوناني كان يطلق أولاً على آلهة الجمال ثم أطلق فيما بعد على آلهة الفنون الجميلة ، واصطلاحاً علم وفن معاً . فالأول علم من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضية ، ووظيفته ترتيب وتعاقب الأصوات المختلفة في الدرجة المؤلفة التناسب بحيث يتركب منها ألحان موسيقية يتم القيام بما يلزم لصوغ تلك الألحان من موازين أو ضربوبات ، أو حليات تكسبها طلاوة ولذة عند سماعها وأما الثاني وهو الفن فينحصر في العزف بالآلات الموسيقية والغناء

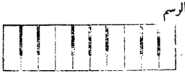
للموسيقى أوزان زمنية تجعل اللحن جملاً متساوية في أزمنتها وإن اختلفت في أنغامها وبذا تتكون الموسيقى من عنصرين جوهرين الصوت والزمن

علم الصوت - علم الصوت في عرف الطبيعيين موضوعه دراسة الأصوات عامة وما تحدثه من الاهتزازات في الأجسام المرنة ، وأما في عرف الموسيقيين فموضوعه دراسة الأصوات

«٢» اتفق علماء الموسيقى على انتخاب صوت معين من بين الأصوات الموسيقية ليكون مقياساً لدرجة وهذا الصوت يسمى دوقته اتفق المؤرخ الدولي سنة ١٨٨٥ على أن عدد اهتزازات هذا الصوت ٢٦١ اهتزاز مزدوجة في الثانية في درجة حرارة ١٥ - وتكون بذلك نغمة لا = ٤٣٥. اهتزازاته في الثانية

«١» عدد الاهتزازات التي تصدرها الأذن تختلف ما بين ١٦ و ٣٨٠٠٠ في الثانية الواحدة ويتألف من تلك الاهتزازات مالا يحصى من الأصوات غير أن هذا العدد الكبير من الأصوات ليس كله أصواتاً موسيقية إذ لا تتسع الأذن منها إلا ما كان عدد اهتزازاتها محصوراً ما بين ٤٠٠ و ٤٠٠٠ في الثانية الواحدة «ومقداره ثلثا الأصوات سبعة دواوين»

وأكثر البيانو أصلح وسائل الإيضاح للمبتدئين لمعرفة  
مواقع هذه النغمات وترتيبها بنسبة بعضها لبعض  
فبذة النغمات السبع دو ري مي الخ تترتب على  
البيانو من اليسار إلى اليمين بمعنى أن ري على يمين دو،  
مي على يمين ري، فا على يمين مي وهكذا كما هو مبين في



الرسم  
مي ري دو سي لاصول فاي ري دو  
وتكرر تلك النغمات نفسها على البيانو من اليسار إلى اليمين  
آخذة في الازدياد في الحده تدريجاً حتى تصل إلى  
أحد نغمه يمكنه فيه، كما أننا إذا سرنا مع تلك النغمات  
من اليمين إلى اليسار فإنها تأخذ دائماً في الازدياد في  
الغلظ حتى تصل إلى أغلظ النغمات  
ينبع

للصوت بالنسبة لشدةه إما شديد أو رقيق  
النوع - نوع الصوت عبارة عما يميزه من أصوات متحدة معه في  
الدرجة فثلاً إذا سمعنا عدة أصوات درجاتها واحدة من  
مصادر مختلفة أحدها قد صدر من بيانو مثلاً والآخر من  
عود والثالث من كانو الرابع من ناي والخامس من مغن  
فانه يمكن التمييز بينها بسهولة وبذلك يقال إن تلك الأصوات  
مختلفة في النوع (أو مختلفة في اللون)

أحجام المقامات الأساسية - تركيب الموسيقى من سبع نغمات فقط تسمى  
بالمقامات - الأساسية. وهي حسب الترتيب التصاعدي كالآتي -  
دو ري مي فا صول لا سي (١)  
وتكرر تلك المقامات نفسها صعوداً أو هبوطاً في درجات مختلفة  
من الحده أو الغلظ مكونه في ذلك عدة طبقات موسيقية  
مختلفة

# اشتركوا في مجلة الموسيقى

مجلة المنزل والمدرسة

# التربية الموسيقية

## موسيقى الطفل

للأستاذ محمد محمد حبيب

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف



للسعادة وربما تسبب ذلك في إفساد الذهن وكذا الصفات  
الأدبية باضعاف الناحية الوجدانية من طبيعتنا .

لهذا كله لم يكن الغرض الأساسي من التربية الموسيقية في  
رياض الأطفال موجهاً إلى إكساب معلومات أو تلقين حقائق  
عن الموسيقى بقدر توجهه إلى إيقاظ شعور الطفل بمشاعر الألحان  
وانسجام إيقاعها وجمال تركيبها ودقة تمثيلها عن مختلف  
المواقف والمشاعر وذلك باستثارة غرائز الطفل الكامنة  
ومواجهه الفنية المستمرة بطريقة مؤدية إلى حصول الطفل في  
المستقبل على أدق إحساس بجمال الفن وروعته وإلى تزويده  
بقدر من التجارب الموسيقية يتخذها أساساً لدراسة الموسيقى في  
أدوار حياته القادمة .

إن لدى المعلم أو المعلمة في رياض الأطفال فرصة يجب  
نهازها تلك أن قابلية كل طفل للتأثر بالأصوات والاحتفاظ  
بأثرها تبلغ أقصى درجاتها في أطوار نموه الأولى لمرونة الجهاز  
العصبي في ذلك الوقت وزيادة قابلية الخلايا العصبية للتأثر من  
الوجهة الفسيولوجية ففي هذه المرحلة تتجلى حبة الطفل الغريزية  
للإيقاع الموسيقي والألوان المختلفة لتوزيع الآلات بحيث إذا  
شجع على الاصغاء إلى الموسيقى والتعير عنها أو مسابرتها ببعض  
الوسائل البسيطة كالخرجات الإيقاعية أو الألعاب الموسيقية أو  
غناء الأناشيد أو العزف بالآلات الإيقاعية الخاصة بالأطفال

لقد قامت بيننا في هذه الأيام نهضة مباركة ترمي إلى إصلاح  
التعليم بالمدارس المصرية ونشط أساتذة التربية في القيام بعملية  
ضد النظم التقليدية العتيقة التي يمتصها كانت العلوم والمعارف  
تحتشد في أدمغة الطلبة حشداً دون النظر إلى أثر هذه العلوم في  
تكوينهم وفائدة تلك المعارف في مستقبل حياتهم العملية .

ولقد كان طبيعياً توجيه معظم تلك الحركة إلى دور الطفولة  
والذي هو أساس تكوين المرء وإعداده لحياة مستقبلية ، والمناداة  
بتعهد غرائز الطفل النفسية وميوله الطبيعية وجعل تمتعها وترقيتها  
أساساً يبنى عليه كل ما يتعلق بأعداده لمختلف أطواره القادمة .  
وبالرغم من تناول كثير من المواد الدراسية أمثلة لبيان  
إمكان تزويد الأطفال بها بطرق مبنية على هذا الأساس فإن مادة  
الموسيقى لم يكن لها حظ من هذه الحركة مع كونها أقرب إلى  
الطفل من حيث علاقتها بفرائزه وميوله فضلاً عن اتصالها  
بالنفس اتصالاً مباشراً وعلى قدر درجة إحكام هذا الاتصال أو  
وقته يكون نصيب المرء من سعادة أو شقاء وذلك أهم ما تنمي  
به تربية الطفل الحديثة .

قال دارون : لو قدر لي أن أحيي حياتي هذه مرة أخرى  
لكنت رسمت لنفسي خطة قراءة شيء من الشعر والاصغاء إلى  
شيء من الموسيقى مرة على الأقل في الأسبوع إذ من المحتمل أن  
يكون في ذلك إحياء لما أخذ الآن من أجزاء المنع التي كان يمكن  
لمحافظه على بقائها بالاستعمال . إن فقدان هذا الدوق فقدان

2  
9



ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن

نسوق هذه الأمثلة ، وغيرها كثير ، لا للأخذ بها أو  
الإشارة باتباعها ولكن لمجرد الدلالة على مبلغ ما هو متوفر  
لدى الأطفال من الاستعداد الفطري والمحبة القوية للإقناع  
الموسيقي وإمكان الاستفادة من ذلك إلى حد كبير جداً يمكن  
تصوره بالقياس إلى ما سبق ذكره من الأمثلة بأن يقال إنه إذا  
كانت تلك الأمثلة وغيرها بعضاً مما يمكن حصول الطفل عليه  
من تلقاء نفسه دون تعلم أو إرشاد مقصود فما بالك بما يحصل  
عليه بعد تعهده تعهداً مقصوداً وهذا التعهد المقصود هو وظيفة  
التربية الموسيقية .

وليس أدل على محبة الأطفال الغربية لمسارية الحان الموسيقى وإيقاعها وشدة تأثرهم بها من أن ذلك يتجلى في كبير من حركاتهم وألعابهم العادية في حياتهم اليومية بما يفنونه عن أنفسهم بعض إختارهم بما يتناسب مع بساطة طبيعتهم فقام يختارون من الموازين الموسيقية أبسطها كالإيزان الثاني مثلا متجلة فيه الوحدات الزمنية بمبادلة القوة والضعف على الترتيب مصوغة في عبارات وأفراط شكلية ولو كانت خلوا من المعنى كقولهم حادى بادى سبى محمد البغدادى... الخ في لعبة الجديء المروعة مع إثباتهم بأشاراتهم من أيديهم إلى أسفل وإلى أعلى متفقة مع قوة المقاطع اللفظية وضعفها على الترتيب هكذا :



هناك مثال أكثر تعقيداً من ذلك بالرغم من شدة بساطته  
والاثان محركه دون أدنى تكلف علمي، ما فيه من نقط عويصة

## لیختنسترن و شرکاء

• ५०

# الإنشيد

## العلم

نظم الأستاذ على الحارم  
الفالح أحمد خريت  
وضع الحارموني محمد حبيب

مطبعة عايشة النخبة الموسيقي  
وزارة المعارف لعمرو

مِصْرُ تَسْفُو بِ  
فَتَوْقُ كُلِّ الدِّنَا  
إِنْ جَرَى يَسْبِقُهُ النَّصْرُ التَّيْبِينُ  
حَاطَهُ الرَّحْمَنُ وَالرُّوحُ الْإِمِينُ  
صَفْحَةٌ  
مِنْ قِصَاصٍ وَخُلُودٍ  
فَقَعَتْ  
مَلَأَتْ كُلَّ الْوُجُودِ  
نَشْرَتُهُ مِصْرُ وَالْدَّهْرُ غِلَامُ  
كُلُّهُ مَجْدٌ وَعِزٌّ وَسَلَامُ  
رُوحًا قَبْلَنَا  
جَاءَ  
نَحْنُ أَسَدُ الشَّرَى  
وَعَفْوُ عَالِي الْأَجَمِ  
نَحْنُ مِنْ عِزِّهِ  
فِي ظِلَالِ التَّحَرُّمِ  
الْعِلْمِ . . . . .

الْقَلَمُ الْقَلَمُ رَمَزُ مَجْدِ الْأُمَمِ  
سَاطِعٌ كَالضُّحَى صَاعِدٌ كَالْهَمَمِ  
\*  
أَوَّلُ فِي الدَّيْ  
مَا لَمْ سَاقِي  
قَلْبَنَا حَوَالَهُ  
خَافِي خَافِي  
تَأْثِيرُ أَطْرَافِهِ فَوْقَ الدَّيَارِ  
مِثْلُ نَيْسَرٍ رَفَّ فِي الْأَقْيَ وَطَارَ  
كُلُّهُ مِنْ رِيَاضٍ وَسَاءَ  
تَسْجُدُ مِنْ جِهَادٍ وَمَقْضَا  
نَشْرَتُهُ مِصْرُ وَالْدَّهْرُ غِلَامُ  
كُلُّهُ مَجْدٌ وَعِزٌّ وَسَلَامُ  
فَارْقُودُ وَأَشْرُودُ  
وَأَقْبُودُ  
وَاضِحٌ كَالْهَدَى  
خَالِدٌ كَالْهَرَمِ  
كَوَكَبٌ إِنْ بَدَا  
سَيِّدٌ إِنْ حَمَمَ  
الْقَلَمُ . . . . .  
إِنَّ عِزَّنَا  
إِنَّهُ



# في عالم الموسيقى

التي يجب أن يقوم بها المعهد لتخليد ذكرى أولئك الفنانين

الاجتماع السنوي للجمعية العمومية للمعهد

طبقاً للبادة ٢٢ من قانون المعهد ستجتمع الجمعية العمومية في الساعة السادسة بعد ظهر يوم الجمعة ١٧ من مايو الجاري للنظر في بعض الأعمال التي لديها وأهمها ما يأتي :

التصديق على الحساب الختامي للسنة الماضية والنظر في مشروع الميزانية للسنة الحالية .

التقارير الفنية والإدارية والمالية عن هذه السنة

امتحانات الفرع المدرسي

ستبدأ امتحانات مدرسة المعهد يوم السبت ٢٢ من يونيو القادم وبعد الانتهاء منه تبدأ العطلة الصيفية .

الى ولادة المحور

حماية الموسيقيين

جاء في أنباء لبنان أن دار الانتداب منعت الموسيقيين الأجانب الذين يأتون إلى البلاد دون عقد اتفاقية مع أصحاب المسارح لمزاولة الموسيقيين الوطنيين من دخول البلدان المشمولة بالانتداب (الأهرام في ٦ مايو سنة ١٩٣٥)

وإن كان في الأرض موسيقيون أحق بهذه الحماية وأجدر بهم موسيقومصر الذين يعانون المشقة ويلتفون الجهد في سد مفقرتهم وسط هذا الزحام الموسيقي المتلاطم

وأكبر الظن أن ولادة الأمر سيحلون هذا الموضوع من رعايتهم مكاناً يضمن الخير ويمنع الضرر

في المراسم

مباريات المدارس الثانوية

أقامت وزارة المعارف العمومية المباراة السنوية بين الفرق الموسيقية للمدارس الثانوية للبنين بالقاهرة وكانت مدرسة فؤاد الأولى هي الأولى في تلك المباراة فاستحقت الكأس الفضية المخصصة لهذه المباراة وقد تلت المدرسة كتاباً كريماً من معالي وزير المعارف تقدير لما تبذله ويحضره ناظرها في سبيل انهاء فن الموسيقى .

الموسيقى الشرقية

في الجامعة العربية بالقدس

أنشأت الجامعة العربية بيت المقدس قسماً لتدريس الموسيقى الشرقية بها استندت رئاسته وإدارته إلى العالم الموسيقي المعروف الدكتور روبرت لانخام الألماني وقد جهز هذا القسم بأحدث معدات التسجيلات الموسيقية مايسجل منها داخل دار الجامعة ، وما يسجل في المناطق المجاورة والبلاد المتاخمة

وأنا لتغيب بانشاء هذا القسم ونهى الجامعة بتوفيقها في إستانادارته إلى زميلنا الجليل الدكتور لانخام الذي نرجو أن يبلغ به الشأو البعيد والغاية القصوى من العلم والفن كما انتازحج بما قد ينشأ بيننا وبين هذا القسم من الروابط الفنية التي يتجلى أثرها في نهضة الموسيقى الشرقية

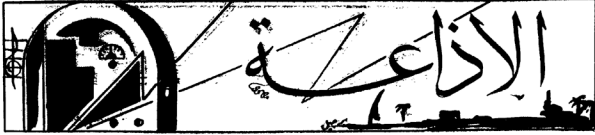
رؤية الموسيقى

من أخبار البريد الأوربي الأخير أن جناب البروفسور فيتر جيزا الأستاذ بالمدرسة العليا للهندسة والفنون باستوتجارت بألمانيا توصل إلى اختراع يظهر كيفية التأثير النفسي بالموسيقى وتأثر الافراد المختلفة عند سماع موسيقى معين أو نوع خاص من أنواع الموسيقى ورؤية أشكال هندسية تتم عن هذه التأثيرات بالعين .

أخبار المعز

تخليد ذكرى الفنانين

فكر المعهد الملكي للموسيقى العربية من قديم في احياء ذكرى رجال الفن القدماء أمثال المرحوم عبده الحامولي وغيره ولكنه ينتظر الفرص المناسبة لتحقيق هذا الغرض ولما كان تحقيق غرض المعهد لا يتوافر من طريق إقامة حفلة والقاء خطب بل من طريق عمل مادي دائم التخليد ولما كان هذا الأمر يستدعي وقتاً غير قصير ومجهودات غير يسيرة فلذلك قرر المجلس تأليف لجنة من حضرات رئيس المعهد والوكيل الإداري وحسن بك نبيه المصري والدكتور محمود احمد الحفني لدرس هذه المسألة وتقديم مشروع بيان الأعمال



مساء : موسيقى - مفى وآلات - الأستاذ صالح عبد الحى  
قانون منفرد - مصطفى بك رضا

السبت ١٨ مايو ١٩٣٥

صباحاً : موسيقى الخاسى الشرق

اوركسترا محمد حسن الشجاعى « شريط ماركونى  
المسجل »

مساء : موسيقى فرقة هواة القاهرة الشرق

اوركسترا محمد حسين الشجاعى « شريط ماركونى  
المسجل »

عود منفرد - رياض السنباطى

مفنى وآلات - ابراهيم عثمان، شريط ماركونى المسجل.

الأحد ١٩ مايو ١٩٣٥

صباحاً : فرقة بلوك الحفر بقيادة الصول عامر غزال

مساء : مفنى وآلات - صالح عبد الحى « شريط ماركونى  
المسجل »

موسيقى يدوية - محمد عبد العال وفرقة

قانون منفرد - مصطفى بك رضا « شريط ماركونى  
المسجل »

الاثنين ٢٠ مايو ١٩٣٥

صباحاً : أركسترا - حسن أبو زيد

موسيقى فرقة بلوك الحفر « شريط ماركونى المسجل »

مساء : موسيقى - ثنائى اللبثى « هارمونيم وفيولا نسيل »

موسيقى - مفنى وآلات - الأتنة أم كلثوم

بيانو منفرد - مدحت عاصم

الثلاثاء ٢١ مايو ١٩٣٥

صباحاً : مفنى وآلات - احمد عبد القادر

كان منفرد - فاضل شوا

ليس الغرض من هذا الباب أن تقتصر فيه على نشر برامج  
الإذاعة ما يتعلق به من تطريب مفنى، أو عزف عازف وما إلى ذلك  
عما تحتويه البرامج وتشتمل عليه المناهج.  
وإنما قصدنا فيه إلى أن نجعله غربالاً للذيعين يتدرج منه  
الفن ويثبت الثمين مؤدياً إلى كل حق من النصح والارشاد والثناء  
والتشجيع.

فهو لذلك باب نقد . نذكر فيه المادح خالصة طاهرة . وننبه  
فيه إلى الناقص في عفة وإخلاص .

ذلك بأن للإذاعة تأثيراً إيجابياً ظاهر الخطر في توجيه  
الموسيقى ، فإن لم يلاحظ فيها استواء الطرق المؤدية إلى تربية  
الذوق الفنى تربية صحيحة سليمة ، فشا في الشعب سقم الذوق الفنى ،  
واشتدت علته واستعصى على المعالجين من مختلف الهيئات  
شفاؤه وبرؤه .

هذا وجه عناية المجلة بهذا الباب وهي عناية خالصة لله  
والوطن ولذلك فقد وكلت إلى فريق من أهل الرأى الزيه  
موالاهم بقدراتهم عن الإذاعة مدحاً وقدرحاً  
وسبرى القراء ، فيما يتوالى من الأعداد المقبلة إن شاء الله  
أولى ثمرات هذا الباب ، بما عاها ناهم عليه ، في صورة من النقد  
الرصين والله ولى العاملين .

## برنامج الإذاعة المصرية

من ١٦ إلى ٢١ مايو سنة ١٩٣٥

الاثنين ١٦ مايو ١٩٣٥

صباحاً : مفنى وآلات - الشيخة سكينه حسن « شريط ماركونى  
المسجل »

مساء : مفنى وآلات ابراهيم افندى عثمان

منولوجات فكاهية - اسماعيل افندى يسى

الجمعة ١٧ مايو ١٩٣٥

صباحاً : موسيقى - اوركسترا الأستاذ محمد حسن الشجاعى



أوركسترا حسن أبوزيد « شريط ماركوني المسجل »  
 معنى وآلات - محمد صادق  
 مساء .. فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق  
 الأربعاء ٢٢ مايو ١٩٣٥  
 صباحاً : رباعي العقاد ويكن منفرد من استمعيين العقاد  
 ثنائي اللثي ، شريط ماركوني المسجل ،  
 مساء : فرقة بلوك الخضر ، شريط ماركوني المسجل  
 معنى وآلات : الأناصة نجاة على  
 منولوجات فكاهية : حسن صالح  
 الخميس ٢٣ مايو ١٩٣٥  
 صباحاً : أوركسترا حسن أبو زيد ، شريط ماركوني المسجل ،  
 معنى وآلات : أحمد عبدالقادر ، شريط ماركوني المسجل ،  
 فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق « شريط  
 ماركوني المسجل »  
 مساء : موسيقى - معنى وآلات . عزيز عثمان  
 منولوجات فكاهية : محمد عثمان  
 الجمعة ٢٤ مايو ١٩٣٥  
 صباحاً : موسيقى - معنى وآلات . محمد صادق « شريط  
 ماركوني المسجل »  
 عود منفرد : رياض السنباطي  
 مساء : معنى وآلات : صالح عبد الحى  
 قانون منفرد . كامل إبراهيم .  
 السبت ٢٥ مايو ١٩٣٥  
 صباحاً : الخانسي الشرق  
 معنى وآلات : الأناصة نجاة على « شريط ماركوني  
 المسجل »  
 مساء : موسيقى . فريق هواة القاهرة الشرق .  
 معنى وآلات . إبراهيم عثمان  
 رباعي العقاد « شريط ماركوني المسجل »  
 الأحد ٢٦ مايو ١٩٣٥  
 صباحاً : سيد مصطفى وكورس  
 يانو منفرد : الأناصة قذرية محمود  
 مساء : رباعي العقاد « شريط ماركوني المسجل »  
 معنى وآلات حسن الملواني

الأثنين ٢٧ مايو ١٩٣٥  
 صباحاً - أوركسترا حسن أبوزيد  
 معنى وآلات . عزيز عثمان « شريط ماركوني المسجل »  
 مساء موسيقى : فرقة الأستاذ عبد الرحيم محمد بالمهدد الملوكي  
 للموسيقى العربية  
 معنى وآلات : الأناصة أم كلثوم  
 يانو وكان . مدحت عاصم وفاضل شوا  
 الثلاثاء ٢٨ مايو ١٩٣٥  
 صباحاً - أوركسترا العاصمة  
 معنى وآلات . أحمد عبد القادر « شريط ماركوني  
 المسجل »  
 مساء معنى وآلات . صالح عبد الحى « شريط ماركوني المسجل »  
 فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق  
 قانون منفرد : كامل أفندي إبراهيم « شريط ماركوني  
 المسجل »  
 معنى وآلات : الأناصة نجاة على « شريط ماركوني المسجل »  
 الأربعاء ٢٩ مايو ١٩٣٥  
 صباحاً - رباعي العقاد  
 معنى وآلات . عزيز عثمان « شريط ماركوني المسجل »  
 مساء أوركسترا حسن أبو زيد « شريط ماركوني المسجل »  
 معنى وآلات . محمود صبح  
 منولوجات فكاهية . حسن صالح  
 الخميس ٣٠ مايو ١٩٣٥  
 صباحاً - موسيقى معنى وآلات . أحمد عبدالقادر « شريط ماركوني  
 المسجل »  
 سيد مصطفى وكورس « شريط ماركوني المسجل »  
 الجمعة ٣١ مايو ١٩٣٥  
 الذكرى السنوية الأولى لافتتاح محطة الإذاعة اللاسلكية  
 الحكومية .  
 صباحاً : حفلة موسيقية . قانون مصطفى بك رضا .. يانو . مدحت  
 عاصم وكان . فاضل شوا  
 موسيقى مدرسة البوليس بقيادة الملازم الثاني محمد  
 صديق أفندي  
 مساء معنى وآلات . صالح عبد الحى  
 منولوجات فكاهية . محمد عبد القدوس  
 معنى وآلات الأناصة أم كلثوم .

# رواية للجملة



## موزارت

MOZART

الأول — أنه من أهل فينا مولدا ونشأ

والثاني — أن أسرته مازال ذات صلة وثيقة العرى بأهل فينا  
فبو لحدين العاملين بديم التودد لهم وبحسن فيهم الملايكة والعشرة  
أما اتباعه وخاصته المقربين إليه فكانوا يدركون معنى الصمت  
ويجيدون وسائل التكميم

لكن احتفال هذا العام فاق سوابقه وتميز عنها فقد كان الأمير  
يفشي يوماً فحلات الرقص واللبو، ولا يتسع وقته لتلبية الداعين  
جميعاً وزيارتهم فكان يلي دعوة ماتنغلب إليهم نفسه من الصحب  
والخلائ فيزورهم في ركب يتجلى فيه مظاهر الآبهة والعظمة اللاتقين  
بمقام إمارة غنية كالسبورج فكان يتنقل في شوارع فينا ويحترق  
طرافها في عربة الحكومة المزخرفة بالذهب والوفاق، مرتدياً ثياباً  
حريرية مزركشة بالذهب والتصب وبكسو المحوذى والسواس ملابس  
مذهبة ليهر اظفار مشاهدية في مروره وطوافه

واليوم تستولى الدهشة على أهل فينا ويتمسكهم العجب !! ذلك  
بأن حاشية البلاط يأكلها، وكذلك فرقة الأمانة الموسيقية  
سيجسرون إليهم رتباً مهما بلغت النفقات والتكاليف، وسيجسرون  
جميعاً في السراى في أبهة تندى لها عظمة قصر القيص

أصبح الأمير الطران يتمشى في حجرة أعماله هو رجل  
طويل القامة، ذو عينين تجلاون يشعان بريق الجد والحزم، مهيّب  
المنظر لا يستطيع من يراه مرة أن يفنى هيته ووقاره، تدفق الفأطه  
حكمة، ومعاينه سمواً، حسن الالتقاء في صلف، لا يسعج لمه وسبه  
إن يتقربوا إليه أو يقتربوا منه فاضروا له الحقنوا الكرامة

كان كرفال سنة ١٧٨١ مهجاً غاية في البهجة، مسرا آية  
في السرور، مرحابانية في المرح، فحلت له مدينة فينا ونفطت أشبه شيء  
بشباب طروب نال منه السرور كل مثال

وكان الأمير هير ونيوس، مطران سالبورج والوالها يقيم إذ  
ذاك في العاصمة بتأهب، كمادته كل عام، منذ تولي حكم السلبورج  
وكان يحكمها المطران في ذلك العصر، لقضاء بضعة عشر يوماً يتجدد  
فيها من عبء الحكم وتقاليد السلطان، ويتحلل من قيد الوظيفة وتكاليفها  
فيشاطر أول فينا سرورهم الكرفالى ويشترك في دعاياتهم وفنازجهم  
ورقصاتهم المقتنة والسافرة ومواكبهم وفحلاتهم التي تجمع ملاذ  
الحياة زاهية زاهرة

هناك يتعلم هذا المطران الأمير عن غيبه نظرات القوة والشدّة التي  
يلقى بها الناس طوال العام ويضع عليها قناعاً حريراً ملوناً يشف  
عن الرأفة والحنان

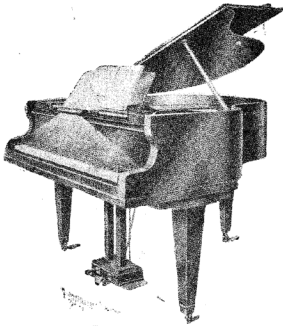
كانت أساسيع الكرفال في فينا، مليئة بالحركة والمشاغل،  
وكانت بطبيعة الحال تستغف وقت المطران الأمير، فقد كان يتلقى طوال  
اليوم دعوات شخصية وكتانية من أكابر أشرف فينا في مختلف الانعام  
كان لابد للأمير من قبول جل هذه الدعوات أو كلها ولكن في  
شيء من الاعتدال، تخرج فيه نفسه ولا يخرج به عن المألوف

وكان يحفره إلى هذا المرح والتبسط فيه مع الناس عاملان  
لا يستطيع أن يفلت منهما

قرر استحضارهم جميعا الى فينا على اجل وظل يناجي نفسه قائلا  
وماذا بهم أن كان أمر أفراد الفرقة في اجازة الآن ؟ - ذلك  
الشاب الماهر ساكتب له في البريد القادم استدعيه ليوافينا بفينا سريعا  
هذا الشاب قد استوفى خطه من الكسل والبلادة ورياسة الفرقة ؟  
من السبل اساندها الى برونيق أول عازف على الكيان ..

## «\* بيانو هوفمان \*»

Hofmann



### أشهر ماركات البيانو

مائة لا تضارع ما كتبت الدرجة الأولى

صنع خصيصاً للفظ المصري

شاهدوه بمجلات

عزير بولس

مصر . شارع ابراهيم باشا ٧٣ تلفون ٥٦١١٤  
الاسكندرية . شارع فؤاد الاول ١٨ تلفون ٧٣٠٥

تسهيلات عظيمة بالدفع لآتر احم

لأزراع في أن حزم هذا الرجل النافذ ، وعزمه الماضي ، وقوته  
القولاذية ، كل أولئك كان من الهم ما يلزم للسيطرة على الادارة العليا  
لأوقاف السبورج الدينية ، فقد كانت هذه الادارة على عهد المطان السابق  
محتلة معتلة تطرق الفساد اليها وتمشى في نواحيها فزاد الالامال وعمت  
المفاسد وانتشرت المعاصي ، وكانت اموال الكنيسة تبعثر في سرف  
وزرق ، والكنية يبرحون ماشامت لهم اموالهم ، لا يزلون على نظام  
ولا يتخضعون لناموس

ولقد حدث ، حين جرى انتخاب المطان ، أن فاز هيرونيوس  
بعد أن لاقى المشقة والعنت والارهاق من احزاب التساهل الذين  
ينفرون من الانظمة ولا يميلون إلا الى اشباع شهواتهم من ملاذ الحياة  
ومناعها على اختلاف انواعها . فلم يكذبوا مقعده من الحكم والسلطان  
حتى شرع في الاصلاح وشدد في مراعاة الانظمة واتباع التقاليد  
وأجل الحفلات والولائم اليومية التي كانت تقام بنير مناسبة وقصرها  
على حفلات استقبال الامراء والنبات العالية

اما الكنية والقساوسة الذين الفت نفوسهم البرو والفرار . فقد  
أخذوا لهم في المدينة منازل عائليه يهون فيها أوفر قسط من مشرب  
نفوسهم في سكية وأمن من عين المراقبة . فاصدر المطان الأمر اليهم  
اوامره بان يهجروا تلك البيوت التي لا يذكر فيها اسم اقدالى الكنيسة  
والاديرة التي توافق جلاهم وتلائم طبيعتهم

ثم أمر بالخدم فاقص عددهم . واستخدم ما توفر منهم في صناعة  
الالبان على أن يلبوا داعي الخدم اذا دعت الحال في الحفلات الرسمية  
الكبرى وأمر الأزيد وقت الصلوات على ساعة اقتصادا في الشموع  
سواء في حفلات الصلاة العادية أو صلاة النصر أو صلاة الاعياد أو  
حفلات التابن للظماء وكذلك أقصت إرادته أن تقصر فرقة الامارة  
الموسيقية من عزفا وأن يراعى المؤلفون الموسيقيون ما يتفق مع هذه  
الحالة الجديدة . بل لقد كانت تحدته نفسه أن يطرده الموسيقيين أو أن  
يقذف بهم الى الجحيم لولا أنه لا يخلو منهم بلاط في اوربوا : وأن  
البلاط الديني لا شدة حاجة للموسيقى من البلاط المدني اتاماً للشعائر  
الدينية ؛ وما كان في مقدوره أن يشذ عن التقاليد المتبعة

والآن تهجس في المطان خواطره ، ما الذي يصنعه هؤلاء الانصار  
الموسيقيون في غيبتة ؛ أولئك قوم مستهترون لا ينقطعون عن الشراب  
يقضون يومهم في السكر فلهم الآن يتقلون من حانة الى حانة حتى يطوفوا  
بحانات السبورج مترنمين ، فان هذه الشرذمة التي عالمها بالشدّة غابة الشدة  
وأخذها بالذلف البغ العف لم تة عن مضيعة أو تنقطع عن مفسدة .  
كذلك كانت تسول المطان نفسه وكذلك كان ينتهي في صدره

- خطابان يرسلان بالبريد السريع القادم . أقام ؟ بلغ السيد  
رئيس التشريعات أنى أريد أن أتحدث إليه

إنهى الخادم وخرج

كانت حاشية الأمير مؤلف من رجال أشداء ، عريض المنكب ،  
مفتول السواعد ، تعلو مظاهرهم المهابة والروع كلم من خلس أبناء  
السبورج

وقد تخلق هذا المطران الأمير الذى نشأ وشب على الرفاهية باخلاق  
معاشرية فأصبح مثلهم بل أشد منهم خشونة وغلظا حتى لقد كان لا

يتعفف أن يكيل الشتم والسباب إلى أى حوذى لاوى الأسباب  
كانت أذن حاشية بلاط السبورج تمثل صورة من نفس المطران

هذا يوم من أيام فبراير ينتشر ضبابه ويسود ظلامه والأمير  
جالس إلى مكتبه بقرع النافوس الفضى فيهرع إليه خادمه الخاص  
إنجل باورديب فى خطراته الواسعة وهو قروى من ريف السبورج

- مولاي

- أشعل النور

فأسرع الخادم وأضاء الشموع ثم حى سيده - عم مساء مولاي -  
وكانت هذه عادة الخدم إذا أضاموا النور فى حضرة أسيادهم فى ذلك  
العصر

خرج الخادم وشرع المطران يكتب ويسمع أزيز قله حتى إذا  
أتته من رسالتين غلقهما ونادى إنجل قلباه مسرعا فناولاه الرسالتين وقال

## راديو زنيت



1935

ZENITH

LONG DISTANCE

RADIO

زنيت

وكيل مصر

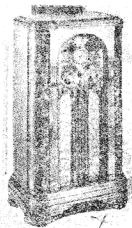
عمانويل كوكيتوس

وشركاه

٢٦ شارع فؤاد الأول بمصر

٤٠٢٢٥

تليفون ١١١١٦



راديو

قبل شراء راديو جربوا

راديو زنيت

الماركة العالمية الشهيرة

دقة فى الصنع - وصفاء فى

الصوت . موجة قصيرة

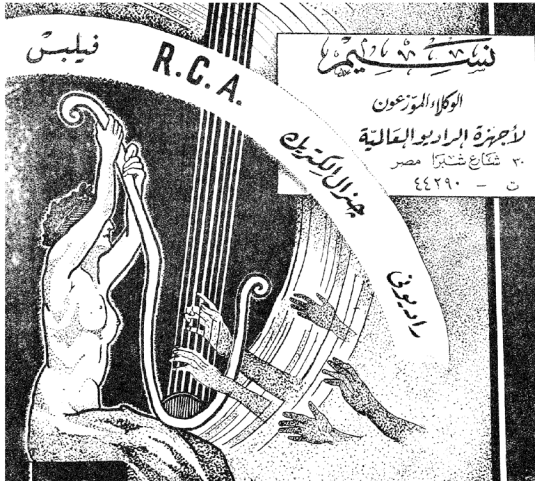
ومتوسطة وطويلة

- ذلك ما أتركه لك ياسيد جراف . إنما يجب أن يقيموا بحوارنا في  
هذا البيت الألماني  
- ستحتاج ، يا مولاي ، إلى إستجار أما كن أخرى تقي بحاجة  
السكنى

- تصرف خير ما تصرف الرجل النيل ... والآن . هل وصلت  
إليك أخبار من رئيس فرقنا الموسيقية  
- يقال أنه موجود في مونيخ ، يا مولاي . وقد لاقتدروا بته الأوبرا  
نجاحاً باهراً في دار الأوبرا

غربة غير مألوفة ، لا يستنى منها لجراف أركو رئيس التشريفات الذي  
حضر لمقاومة المطران فهو رجل بادن ، ثميل الحركة أطول من المطران  
قامة ، فان المطران على طوله لا يبلغ إلا إلى كنفه  
بادر الأمير رئيس التشريفات قائلاً

- جراف ، لقد قررت الإقامة في فينا بضعة أسابيع أخرى ولهذا  
كنت اليوم إلى سالسبورج أستدعى جميع الحاشية ورجال البلاط  
- مولاي صاحب السمو والنبافة ! أناأمر باستدعائهم بفترة ؟ هذه  
مفاجأة ! أين تعد لهم محال إقامتهم ؟



ولا يقوم بالغرض، وفوق ذلك يتقصنا أيضا جمهور يفهم الفن ويقدره  
 ويبحث التشجيع في نفس المؤلفين والممثلين والممثلين على السواء  
 - أى عزيزى الجراف - ليس من قدرك أن تنسب إلى التصور في  
 فهم الفن

- عفواً يا مولاي، ما خطر ببالى هذا وإنما الجمهور الجمهور يا مولاي  
 - أى جمهور؟! مالنا وللجمهور. هذا الرجل غادى يتقاضى مرتبه  
 مما أجرتة عليه من الوظيفة، فأول واجباته أن يرضى أولاً وآخرأ  
 ولقد مهدت له سبيل هذا الأرضاء باستدعائه إلى فينا يتع

- أعلم ذلك، وأعلم أنه عبقري ولكنه عبيد. لماذا لا يعود إلى وطنه؟  
 أراه يلتمس دائماً تجديد إجازته، وبذلك مجهوده وقته لغير أهله وبلاده  
 فلا يتسع وقته لأميره ووطنه

- يعلم مولاي أن الحياة عندنا في السليورج تتطلب القليل، وهذا  
 الشاب يطمح في الكثير - ولا ينبغي عن صاحب السمو والنيافة أن  
 إخراج رواية أو برا يتطلب أولاً وقبل كل شيء مسرحاً مجهزاً بالآلات  
 والمناظر والملابس المسرحية وما يتبع ذلك من مستلزمات التمثيل،  
 ونحن يتقصنا هذا المسرح، والتيازو الذى لدينا في هليورن لا يفي بالحاجة

## راديو تلفونكن

TELEFUNKEN

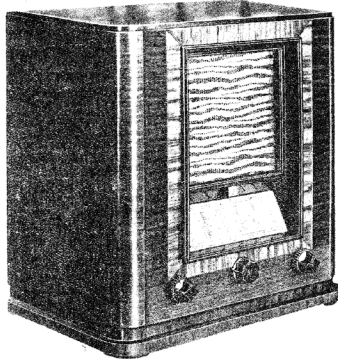
تجدوه بمحلات  
 عزيز بوليس

مصر

شارع ابراهيم باشا ٧٣  
 تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع فؤاد الأول ١٨  
 تلفون ٢٣٠٥



ذوالشهرة

العالمية

الذى قررتة

الحكومة

الامانية لاذاعة

قراراتها

تسهيلات عظيمة وبالتقسيط

سماعی نہاوندیوسف باشا

من سجل المعهد

الراست

اصول اقصاق سماعی

وَالْحَمْدُ لِلّٰهِ

النّازم

1

8

النّازم

2

8

النّازم

3

8

النّازم

4

8

النّازم

من الساعات

2

الحائز

3

#### خاتمة الرابعة

4





# بشرف نهاوند عثمان بك

مزیحل الغند

الراست

أصول دوری کبیر

۱. الفان شورف



۲. الفان شورف



M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُورْزَنَاجْ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٣٧

بناح الإقليم السابق ٢٠ بصر تلفرافيا بورناغ بصر

تليفون ٤٢٤٦٦

مُجَرِّدُ وَشْه صِنَاعَةِ وَتَصْلِيحٍ وَتَجْدِيدٍ كَافَةٍ أَنْوَاعِ آلَاتِ الْمَوْسِيقِيِّ وَأَدَوَاتِهَا  
مُتَعَمِّدِينَ وَزَارَةَ الْمَعَارِفِ الْعُمُومِيَّةِ وَالْمَجَالِسِ الْبَلَدِيَّةِ وَالْمُعَاهِدِ الْمَوْسِيقِيَّةِ

IB  
U  
S  
N  
A  
C  
II

20 Rue IBRAHIM PACHA - Le Caira

PIANOS, MUSIQUE, INSTRUMENTS & ACCESSOIRES EXPOS

المستودع الوحيد

بصر

للكمنجات الثمينة

من صناعة اليد



وكلاء أشهر معامل

البيانو الألمانية

من صناعة برلين

مبيع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بخصم ٣٠ في المائة



RAOUF YAKTA BEY

décédé le 15 janvier 1935

Le monde musical arabe vient d'être cruellement éprouvé; il vient de perdre un de ses meilleurs maîtres. Nous perdons en lui le plus zélé partisan de la création de cette revue et nous sommes d'autant plus émus qu'il nous incombe, déjà dans ce premier

ramme officiel de l'Institut pédagogique pour jeunes filles.

Le Ministère de l'Instruction Publique vient de décider la fondation d'une nouvelle école analogue aux écoles supérieures de musique (Hochschule) dans le but de former des spécialistes de l'enseignement.

Cet exposé montre assez bien les progrès continus

numéro; le douloureux devoir de nous incliner devant la mémoire de cet ami dès la première heure.

Raouf Yakta Bey avait été membre du Congrès de musique arabe de 1932 et il était président de la Commission des modes, rythmes et composition. Il y avait chaleureusement plaidé la cause de la musique arabe et insisté pour qu'on lui conservât son caractère original. Il y avait aussi suggéré l'idée de la fondation au Caire d'une académie musicale qui réunirait les savants les plus compétents en matière de musique orientale et en serait un centre d'étude et d'enseignement. C'était une belle profession de foi en nos destinées musicales et un hommage délicat rendu à notre pays.

Il avait consacré une bonne partie de son activité aux recherches théoriques sur la musique orientale, et c'est à lui qu'on attribue l'échelle musicale employée actuellement dans la musique turque. On lui doit aussi la rubrique concernant la musique orientale et ses grands hommes dans l'Encyclopédie de Lavignac.

Ses ouvrages "Les Théories de la Musique Orientale" et les "Maîtres de la Composition" étaient très estimés et très recherchés. Il laisse inachevé un grand ouvrage sur l'histoire de la Musique Orientale, qui fait actuellement l'objet de soins tout particuliers de la part du Conservatoire turc dont il était à la fois un bienfaiteur, un dirigeant et un réformateur.

En dehors de ses travaux théoriques sur la musique, il était encore un des meilleurs joueurs de nay de son temps.

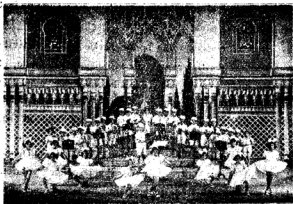
Il est mort avant d'avoir vu se réaliser son vœu d'une revue de musique arabe, mais nous ne l'oublierons pas ici, et son souvenir continuera à y vivre et à y rayonner.

que la musique fait en Egypte depuis ses modestes débuts dans les jardins d'enfants jusqu'au Conservatoire.

Dans sa renaissance musicale, l'Egypte moderne cherche à réaliser la double ambition de faire revivre l'antique et haute culture musicale des Abassides et Andalous par des méthodes d'enseignement les plus modernes.

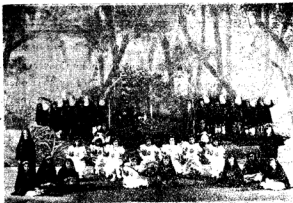
À ce degré, l'essentiel est de n'enseigner aux élèves que ce qui convient à leur âge : parmi les chansons, les "jeux avec chants" les éléments d'histoire de la musique et en matière d'improvisation et de théorie de la musique.

Étant donné les différences considérables dans les aptitudes des élèves et que l'enseignement de la musique est obligatoire, force est bien de se limiter à n'enseigner que les principaux "makamats" (modes) et "ikaats" (mesures) pour ne pas s'exposer à ce que l'enseignement dépasse le niveau moyen des classes. Ain-

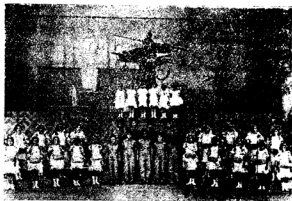


UN GROUPE D'ENFANTS D'UN KINDERGARTEN

si les élèves ne sont aucunement rebutés par des difficultés et, au contraire, finissent par trouver à cet enseignement un véritable agrément. Les Makamats et ikaats (non-compris dans ce programme) sont enseignés dans les conservatoires, aux élèves qui se destinent à la profession musicale.



ENFANTS D'UNE ÉCOLE PRIMAIRE CHANTANT DES CHANSONS PAYSANNES



UN GROUPE CHANTANT UN CHANT D'AVIATION

Bien que l'enseignement instrumental se donne en dehors des heures de classe officielles et généralement à domicile l'école ne s'en désintéresse cependant point. Des musiciens recrutés parmi les élèves forment des orchestres d'amateurs qui se produisent à l'occasion de chaque fête scolaire.

Lors du dernier concert, donné par les écoles, à l'Opéra Royal du Caire, plus de 600 garçons et jeunes



UN GROUPE DE PETITES MUSICIENNES D'UNE ÉCOLE PRIMAIRE

filles chanteront en chœur "jouant" du oud, du xylophone et d'autres instruments.

Dans les écoles secondaires de garçons et de jeunes filles, les orchestres d'amateurs rivalisent de zèle dans l'exécution de morceaux d'ensemble. Et, pour entretenir cette saine émulation, le Ministère de l'Instruction Publique organise, chaque année, des concours qu'il dote de prix.

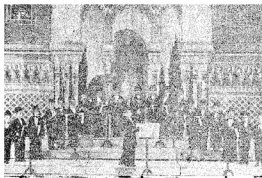
La musique fait aussi partie intégrante du pro-

musique est nécessaire à une culture complète de l'individu. C'est pourquoi, elle lui fait une place si importante dans l'éducation de sa jeunesse.

Convaincu de l'importance de cet art le Gouvernement Égyptien créa, au sein du Ministère de l'Instruction publique, une section spéciale chargée de l'éducation musicale du pays.

Egalement soucieux de développer la culture musicale de la jeunesse, le Ministère de l'Instruction Publique exigea la formation, lors du Congrès de Musique Arabe en 1932, d'une commission d'enseignement composée de savants appartenant aux plus grandes universités du monde.

Elle fut chargée d'étudier toutes les questions susceptibles d'apporter des éléments nouveaux au développement de la musique arabe en Egypte et de faire un rapport sur les méthodes d'enseignement basées sur les plus récentes découvertes scientifiques.



UN ORCHESTRE D'ENFANTS

En peu d'années, l'enseignement musical fut rendu obligatoire dans plusieurs écoles pour s'étendre ensuite aux "Kindergarten" aux écoles élémentaires, primaires et secondaires (garçons et filles).

Aujourd'hui, il s'est généralisé à toute l'Egypte et à tous les degrés de l'enseignement classique.

Dans les écoles supérieures, techniques et même à l'université, le culte de la musique se continue grâce aux orchestres d'amateurs. Un programme spécial est conçu pour chaque degré d'enseignement.

Bien que la plus grande liberté soit laissée aux professeurs, ils doivent, néanmoins, se conformer aux directives et aux programmes adoptés par le Ministère.

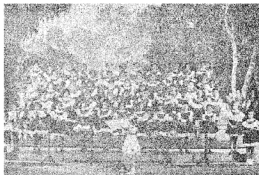


UN CŒUR DES PETITS ENFANTS

Dans les jardins d'enfants, l'enseignement musical s'attache à associer les élèves à des "jeux-aventures" à des "chants" pendant le travail. Les "chants" sont s'y attache particulièrement à leur donner une base solide sur ces questions si essentielles de la musique: éducation de l'oreille, phrastique, mémoire musicale, improvisation, précision de l'observation et de l'écoute, solfège, et pour donner à cet enseignement une forme pratique, on groupe les enfants en "chorus" pour leur faire exécuter des morceaux d'ensemble.

Le système Tonic Solfa est la méthode employée exclusivement dans les "Kindergarten".

Dans les écoles primaires de garçons et de filles, on utilise la théorie de la musique et le solfège, enseignés d'après la méthode courante.

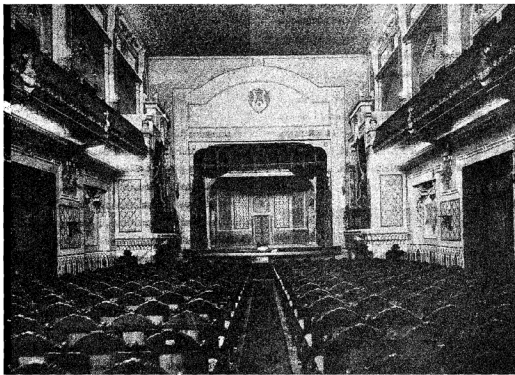


UN GROUPE DE MUSICIENNES D'UN KINDERGARTEN

sous le haut patronage de S.M. le Roi, sous la surveillance technique et financière du Ministère de l'Instruction Publique et dirigé par un comité d'éminentes personnalités. Cette revue en est l'organe. A l'intérieur de cet institut, une salle de concert artistiquement décorée de fines arabesques réalise les conditions les

porte : l'étude de la théorie de la musique (arabe et occidentale) la composition ; l'histoire de la musique la pédagogie de la musique et la science des instruments de musique.

La partie pratique comprend l'étude du solfège, du chant, et l'exécution instrumentale basée surtout



plus parfaites d'acoustique. Il est en outre doté d'une bibliothèque très intéressante.

Son ambition est de former une élite de musiciens sincèrement épris des beautés de leur art, entraînés à tous les raffinements de sa technique et sur lesquels la musique égyptienne pourra compter pour l'enrichir et la défendre, au besoin, contre tout envahissement, particulièrement contre celui de la chansonnette vulgaire.

L'objectif visé par l'institut est double : former d'abord des professeurs et ensuite des virtuoses.

Son programme est basé sur des méthodes d'enseignement les plus récentes.

La partie théorique de cet enseignement com-

porte sur le jeu des instruments à cordes les plus propres à rendre les intervalles arabes.

Les principaux instruments employés sont : l'oud, le kanoun, le santur, le tunbour, le relab, des instruments à archet et même l'antique et traditionnel nay.

Un cours spécial y est aussi donné pour l'étude des rythmes orientaux sur le rok (daf).

Il n'est pas besoin d'insister sur la valeur d'un enseignement qui est donné par des maîtres les plus compétents d'Egypte. Tous également animés du feu sacré, professeurs et élèves font de l'institut une sorte de temple de la musique.

L'Egypte moderne reconnaît actuellement combien la

science de son individualité et pour l'exprimer se créa un art essentiellement personnel.

Sous le règne d'Ismaïl Pacha, les mélodies égyptiennes se substituèrent définitivement à celles jouées jusqu'alors par les fanfares militaires.

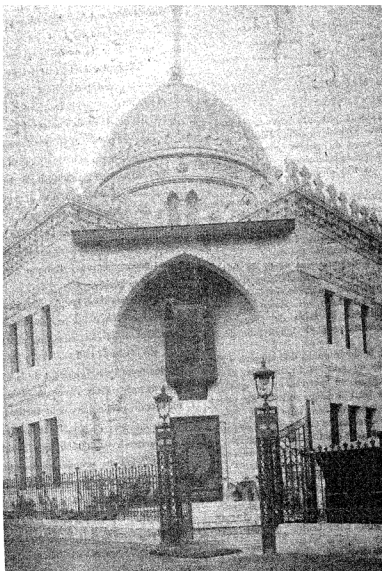
Elles s'adressaient à tous et parlaient à tous les coeurs. Les Égyptiens y goûtèrent un plaisir intense et ce n'est pas sans émotion ni légitime fierté qu'ils assistaient au bel essor de leur propre musique.

Généreux promoteur et ami des grandes choses, S.M. le Roi Fouad Ier. lui donna, dès son avènement, des gages certains de réussite. L'Égypte moderne réalisa, sous son

règne, le rêve longtemps caressé de voir la musique élevée au noble rang des autres sciences et devenir une profession honorable. Les résultats de cet encouragement Royal dépassèrent toutes les espérances.

Devenue un art avec des thèmes de plus en plus riches et une technique rigoureuse, elle constitue aujourd'hui, une véritable discipline intellectuelle. Introduite dans les programmes de l'enseignement, elle s'est révélée comme un puissant levier pour la formation culturelle du peuple.

L'Égypte est aujourd'hui dotée d'une école nationale de musique. "L'Institut Royal de Musique Arabe" placé



# LA MUSIQUE

REVUE HEBDOMADAIRE

paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL  
DE MUSIQUE ARABE

REDACTEUR EN CHEF

M. EL-HEFNY (PH. D.)

DIRECTION :

22, AVENUE REINE  
SAZLY

TEL. 58689

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE

(AGHANY)

ABONNEMENT :

POUR L'EGYPTE  
P.T. 50 PAR AN  
POUR L'ÉTRANGER  
P.T. 80 " "

POUR RECLAMES

S'ADRESSER A LA

DIRECTION

No. 1 15 MAI 1935 1ère ANNEE

La publication de la présente revue, unique en son genre, dans tout l'Orient, comble d'abord une lacune et répond au vœu du public oriental comme à celui des personnes qui s'intéressent à la musique, en général, et particulièrement à la musique orientale.

Pour ne pas la priver de précieuses collaborations et afin de lui donner la plus grande diffusion possible, une partie en sera publiée dans une langue européenne, à l'usage de ceux qui, en Egypte comme à l'étranger, ignorent la langue arabe.

Elle est destinée à devenir une sorte de tribune publique pour tous les savants orientalistes du monde et spécialement pour les membres du Congrès de Musique Arabe, qui s'est tenu au Caire en 1932, qui y exprimèrent le désir de faire de l'Egypte le centre des études scientifiques et artistiques de la musique arabe.

Elle comble aussi le désir de la Commission d'Enseignement du Congrès de voir se fonder une revue musicale qui contribuerait au progrès de la musique orientale et serait le trait d'union entre l'Egypte et les savants musicologues qui, de leur pays, pourraient suivre ainsi les destinées musicales de ce pays sur la voie que ce Congrès s'est efforcé d'éclairer.

Notre but est de résoudre les questions intéressant le monde musulman et de suivre dans ses grandes lignes le mouvement musical en général.

En présence d'un sujet si vaste, nous ne nous dissimulons pas notre désavantage ; quand les matériaux sont si nombreux et les problèmes si complexes, il faut avoir quelque présence d'esprit pour tenter un tel dessein.

Néanmoins, nous le tentons, car si notre revue peut rendre quelques services aux institutions musicales, aux musiciens et aux amateurs de musique, nos efforts n'auront pas été vains.

M. EL-HEFNY

## L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

EN EGYPTE

Chaque peuple possède sa musique qui reflète une des faces les plus profondes de sa culture.

Les primitifs ne possèdent que quelques degrés dans l'octave et des instruments très rudimentaires. Il y en a même qui n'ont aucun instrument.

La musique étant éminemment apte à exprimer tous les sentiments et jusqu'aux plus subtiles nuances de l'émotion, la moindre modification de ces états retentit inévitablement sur elle et c'est pourquoi l'état actuel d'une musique est tout aussi précieux que le langage pour tracer le profil psychologique d'un peuple.

L'Egypte, dont l'histoire de la musique remonte si loin dans l'antiquité, vient de se réveiller d'un sommeil plusieurs fois séculaires pour franchir à pas pressés les différents stades du progrès.

Après plusieurs siècles d'ensevelissement, sa musique renaissait enfin sous l'impulsion généreuse de Mohamed Aly. A son avènement, il la trouva comme un arbre desséché, et vouée à une disparition certaine.

Ses mélodies n'étant pas notées furent perdues à l'exception de quelques unes que la tradition fit survivre mais combien déformées par la voix de chanteurs obscurs sans préoccupation artistique autre que l'empirisme et leur bon plaisir.

Reléguée dans les plus basses classes de la population où se recrutent ses professionnels, cet art ne pouvait que déchoir et finir misérablement.

En dix ans (1824—1834) Mohamed Aly fonda cinq écoles pour l'enseignement de la musique sous la direction de spécialistes allemands et français. Travaillant sur un terrain particulièrement fertile ces musiciens firent ample moisson de vocations musicales, et après s'être familiarisés avec la technique occidentale leurs élèves constituèrent les premiers éléments des fanfares militaires. Finalement, si Mohamed Aly eut recours à la musique européenne ce n'était que contraint par les nécessités immédiates et pour parer au plus pressé. Aussi dès qu'il eut rétabli l'ordre et la paix dans son royaume il consacra une partie de ses efforts à la renaissance de la musique égyptienne.

Dans son ardent désir de faire revivre les ressources qui sommeillaient en lui, le peuple entier prit con-





—== Magasin Aziz Boulos ==—

No. 75, RUE IBRAHIM PACHA, CAIRE (Tel. 56114)

SUCURSALE: ALEXANDRIE, No. 18, RUE FOUAD 1<sup>ER</sup>. (TEL. 2305)

**PIANOS HOFMANN**

et

**RADIO TELEFUNKEN**

---







# Le Musicien

REDACTEUR EN CHEF

M. EL HEFNY PLO



# التربية

وكونه من المبادئ





حَضْرَةُ صَاحِبِ السُّيُومِ الْمَلِكِيِّ "أَمِيرِ الصَّعِيدِ"







# الموسيقى

مجلة لدراسة الموسيقى

تصدر نصف شهرية مرقمة

للسان حال المهتمين بالموسيقى في العربية

رئيس التحرير الدكتور محمد عبد الحفيظ

## هو واجب الاداء

لقد تلقت الأمة هذه المجلة بالترحيب والبشر ، وأمدتها بالنوال والفكر ، فكان لزاماً أن نذكر بالحد صنيعةها ، ونعترف بفضلها وجميلها ، ونزولها منازل البناء جميعاً ، في ضمير القلب ، ومنطق اللسان ، والعهد بتجويد العمل ، ومضاعفة الجهد .

ولكن أى عجب فيما استقبلنا به أهل الفضل من أبناء هذه الأمة ، من جمال العاطفة وكال الخلق ؟ أليست الموسيقى مبعث الحنان ، ومنبت الذوق السليم ؟ ثم أليست الموسيقى هادية إلى الفضيلة ، بما تغرسه في النفوس من الليونة ، والدماثة ، ورقة الجانب ؟

الحق إن ما طوقنا به المتفضلون من آيات التشجيع ، أثر ما للموسيقى في نفوسهم من الحب ، والرعاية ، والغيرة ، والرغبة في الوصول بها إلى المقام الكريم الذي يجب أن تتبوأه زاهية زاهرة .

إذن فقد توافقت الميول والعواطف بيننا وبين أبناء الوطن الأكرمين ، أما هم فيبدلون المعاونة والتشجيع ، وأما نحن ، فنتسند الجهد ، والوسائل في الاقنات والاجادة ، والمثابرة ، والرقى بالمجلة إلى درجات الاحسان ، محتملين مرارة الحق ، حتى يصبح شعاراً : هنالك تبلغ الأمل ، وتحقق الرجاء .

دكتور محمد عبد الحفيظ

### الإدارة

٢٢ شارع المسككة تازلي - مصر  
٥٨٦٨٩  
العنوان لتفروني افغان

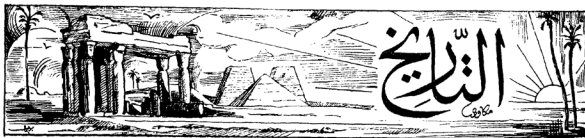
### الاشتراكات

٥٠ قرشاً سنوياً داخل القطر المصري  
٨٠ « « « خارج « «  
الاشتراكات تنشر عليها مع الإفادة

### في هذا العدد

التاريخ المعرف القديم	أبو الفرج الاصفهاني
والمدنية الموسيقية	مبادئ الموسيقى النظرية
حول السلم الموسيقي	موسيقى الطفل
لمن الكيان	دعاء الطفل ( نشيد )
الموسيقى التولستوي	الاشواق
ادماج الاكالات الغربية	في عالم الموسيقى
في الموسيقى الغربية	دراسة القانون ( قد )
تعبير الموسيقى للعمليات	الاداعة
نواذر وفكاهات	رواية المجلة
بالتوفيق	مقطوعات موسيقية
المونش	

القسم الفرنسي  
بين الجاهلة والاندلس  
الموسيقى العربية



## التاريخ المصري القديم والمذنب الموسيقية

لئن دل التاريخ، في أقصى ما يرجع بنا إليه، أن القطر المصري كان دائماً أهلاً بالسكان، بفضل ما امتاز به من اعتدال مناخه وخصب تربته، لقد لا يكون من الميسور أن تثبت بالتدقيق تاريخاً لبداية عمران هذه البلدان، إنما غاية ما نعلم أن آثاراً عثر عليها الباحثون كشفت عن حضارة وافرة كان يتمتع بها المصريون ثمان آلاف سنة قبل الميلاد

قبل الأسر

ولقد انقسمت مصر قديماً إلى قسمين، الوجه القبلي وكان تاج مملكة أيضاً «هكذا» ، والوجه البحري وتاج مملكة أخرى «هكذا» . وطالما ظل هذان القسمان مملكتين مستقلتين إحداهما عن الأخرى فإن ضمهما سلطان ملك واحد كان تاجه «هكذا» . ويسمى بالتاج المزدوج «١» وكان الملك مينا أول من دان له حكم هذين الأقليمين فجعل منهما مملكة واحدة تسنم عرشها هو ومن خلفه من ملوك أسرته.

ويقسم المؤرخون تاريخ مصر القديم إلى ثلاثين أسرة ابتدئ بالملك مينا مؤسس الأسرة الأولى حوالي سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد. ولقد استمر حكم هذه الأسر الفرعونية نحو أربعة آلاف عام تنقسم إلى ثلاث دول :

الأسرة القديمة

- ١ « الدولة القديمة، وتشتمل على إحدى عشرة أسرة، من الأولى إلى الحادية عشرة.
- ب « الدولة الوسطى، وتشتمل على ست أسر، من الثانية عشرة إلى السابعة عشرة.
- ج « الدولة الحديثة، وتشتمل على أربع عشرة أسرة من الثامنة عشرة إلى الأسرة الثلاثين المعروفة بالأسرة السنودية. وقد انتهى حكمها عام ٣٤٠ ق.م. حيث استولى الفرس على مصر لثالث مرة وسقط آخر ملك من ملوك الفراعنة

( ١ ) استعمال رسم هذه التيجان حلية في بعض آلات الموسيقى المصرية كما سترى بعد

ولقد عني جميع الباحثين، من أقدم فلاسفة اليونان إلى علماء العصر الحاضر، عند تصديهم للبحث في المدينة المصرية القديمة عناية خاصة بالموسيقى. وأغراضها، ومنزلة الموسيقيين، وتطور الآلات الموسيقية، والسلم الموسيقي، وغير ذلك من المسائل التي تتحدث بنفسها عن تلك المدينة.

وعلى الرغم من أهمية هذا البحث وكثرة الذين عالجوا الكلام فيه، ظلت تحيط به سحابة من الغموض حتى السنوات الأخيرة. ذلك أنه كان بحثاً يستند على الرواية المضطربة، قائماً على غير دليل محسوس، أو برهان علمي، فلم يتصله عالم إلا زلت قدمه، بل ولم تحصل من مجموع تلك المباحث إلا على أقوال متضاربة، لا تلبث أن تتفق حتى تختلف ويتناقض بعضها بعضاً. حتى وصفه العلامة الألماني مندل (Mendel) في دائرة معارفه الموسيقية. أنه أظلم بحث في التاريخ،. كذلك وصفه العالم الفرنسي فيلوتو (Villoteau) « بأنه بحث غير مثير يضيع السرى فيه هباء، والكذب فيه عبثاً. » والحقيقة أنه كان بحثاً غامضاً غير مجد، حتى تقدم علم الآثار المصرية في السنوات الأخيرة تقدماً باهراً ساعد علماء الموسيقى على معالجة الموضوع في ضوء العلم الصحيح، مرجعهم في ذلك تاريخ صححت وقائمه ونقوش موسيقية حلت رموزها، بل وآلات عثر عليها أثناء عمليات الحفر المختلفة التي أجريت وتجري كل يوم في المدافن الأثرية.

فاذا تحدثنا هنا عن هذا البحث فإمما نتحدث عن حقيقة ثابتة، يؤيدها العلم والتاريخ، وتطلق بصحتها الصور والنقوش.

قدم عبد المدين الموسيقية  
عند المصريين

وإذا ما عالجنا موضوع الموسيقى عند قدماء المصريين، فإنا نعالج موضوع الموسيقى في أقدم أعم العالم حضارة موسيقية، فلقد كنا نتظر - حيث يرجع بنا التاريخ إلى أبعد ما يمكن أن يكشف لنا عنه في أرض الفراغة - أن نرى في مصر شعباً فطرياً محدود الموسيقى، قد لا يعرف آلة ما، وتتحصر نغائمه في قليل من أصوات السلم الموسيقي الطبيعي، شأنه في ذلك شأن جميع الشعوب الفطرية التي نجد منها، حتى في الوقت الحاضر، أمثال قبائل الفيدا (Wadda) في جزيرة سيلان، وقبائل الفانينجة (Winege) في شرق إفريقيا، وقبائل أورانج كوبو (Orang-Kubu) في سومطرة، تلك القبائل التي لا تعرف حتى الآن أية آلة موسيقية، ولا تعدى ألحان أنغامها الصوتين أو الثلاثة.

ولكننا نجد الأمر في مصر عكس ذلك، ففيها، حيث يبدأ علمنا بالتاريخ، نرى مدينة موسيقية فضجت، وآلات



موسيقية جاوزت دور النشوء وغدت تامة كاملة. سواء أكان ذلك في المصنفات والطلوب أم في آلات النغم أم في الآلات الوترية. وإنا نرى في نقوش العصور الأولى التي تقدمت تاريخ الأسر الملكية صورة الناي الطويل ذي الثقوب العديدة. « صورة ١ » وهي تمثل منظراً للصبي يعرف فيه ابن آوى بآلة الناي «.

كما نرى في نقوش الأسرة الرابعة آلة الصنج أو الجؤنك « الحارث » كاملة التكوين، بصندوقها المصوت، وأوتارها العديدة « صورة ٢ ».

وهنا نسأل أنفسنا. ماهي الخطوات الأولى التي رسمتها هذه الآلات حتى وصات إلى ماهي عليه ؟

يسهل علينا علم الآلات الموسيقية الأجابة عن هذا السؤال :

صورة « ١ » ابن آوى يعرف بالناي (من نقوش قبل الأسر)



صورة (٢) آلة الجثكمن نقوش الاسرة الرابعة  
«أهرام الجيزة» مقبرة رقم ٩٠»

أما الناي، وهو قصبه جوفاء مفتوحة الطرفين بأبخاش «نقوب» في جانبها معدودة، ينفخ فيها فتصوت من جوفها، ويقطع الصوت بوضع الأصابع من اليدين على تلك الأببخاش وضعاً متعارفاً حتى تصل النسب بين الأصوات فيه، فإن هذه الآلة قطعت من أسباب التهذيب والتطور مراراً عدة حتى وصلت إلى ما وجدت عليه في الدولة القديمة، وفيما عثر عليه من نقوش سبقت تاريخ الأسر. ذلك أن الأندلس قبل أن يهتدى إلى ثقب جانب القصبه عمد أولاً إلى استعمال قصبة، أحاط فيها مفتوح والآخ

معلق، والنفخ في مثل هذه القصبه تفتحاً طبيعياً يخرج صوتاً خاصاً، فإذا اشتد النفخ خرج من نفس هذه القصبه صوت آخر هو الخامس من الديوان الثاني للصوت الأول، بمعنى أنه إذا خرج من النفخ في الحالة الأولى صوت دو «أو الراس» مثلاً فإنه بشدة النفخ يخرج من القصبه صوت صول من الديوان الثاني «السم» أو جواب النواه». ثم عمد إلى صنع قصبه ثانية يخرج النفخ الطبيعي فيها الصوت الذي كانت تخرجه القصبه الأولى في حالة شدة النفخ. وهكذا تدرج الإنسان حتى صنع عدداً من هذه القصبات المختلفة الأطوال بقدر عدد أصوات السلم الموسيقى الذي عرفه حينئذ. ثم صنع من هذه القصبات آلة واحدة، بعضها بعضها إلى بعض مرتبة حسب درجاتها الصوتية، بعد المناسبة بين أصواتها. ولا تزال مستعملة في كثير من الممالك حتى اليوم. وتعرف بالآلة «الموسيقار» أو «المقال». ثم اهتدى الإنسان بعد ذلك إلى استبدال القصبات العديدة بقصبه واحدة يشق في جانبها ثقباً أو اثنين أو أكثر تبعاً لتقدمه في الرق.

أما آلة الجثكمن فكانت، أول نشأتها، عصاً قابلة للالتواء، ينزع عنها غلافها من الوسط، ويظل مثبتاً فيها من الجانبين. ويستعمل هذا الغلاف كوتر. ثم فكر الإنسان بعد ذلك في أن يركب في العصا وترأ أجنياً، بدل هذا الغلاف. ثم فكر فيها بعد، لأجل أن يقوى الصوت. في وضع الوتر على صندوق مصوت، فوضع الوتر على قرعة من قرع العوم. ثم فكر بعد ذلك في أن يصنع الصندوق المصوت من الخشب. ثم جعل صندوق الآلة ورقبتها جسماً واحداً غير قابل للالتواء. ثم فكر بعد ذلك في أن يزيد في عدد الأوتار لجعلها متعددة بعد أن كانت واحدة. ثم ثبت الأوتار في أوتاد «تقابل المفاتيح في الآلات الوترية الحديثة».

هذه هي الخطوات الأولى التي خطتها هذه الآلات المصرية قبل أن بدلتا التاريخ عليها. فإذا عثرنا عليها في أقدم النقوش المصرية ناضجة، قد تملك صناعتها. وترك روادها الخطوط العديدة التي يستلزمها الارتقاء للموسيقى وكال الصناعة؛ وإذا علمنا أن آلة الجثكمن آلة وترية، وأن الآلات الوترية هي أحدث الآلات الموسيقية، إذ المصفقات والطول أسبق منها في الوجود، بل وتسبقها كذلك آلات النفخ، كما سبق أن ذكرنا؛ لا تصح لنا جلياً، أنه إذا ما بدأنا بحثنا للموسيقى في مصر منذ حوالي سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد، أي ابتداء الأسرة الملكية الأولى، فليس معنى هذا تحديد مبدأ المدنية الموسيقية في مصر، أو أول ظهور آلاتها، بل لأن ذلك هو ابتداء العصر التاريخي فيها.

ابتداء العصر التاريخي  
في مصر حوالي سنة  
٣٤٠٠ ق م



# بحوث فنية

## حول السلم الموسيقي الطبيعي والسالم المعدل



لحظة صاحب العزة

مُصْطَفَى رَضْوَى بَابُ  
رئيس المعهد  
للموسيقى العربية

عند الراصد من ضرورة للبهنة ، وأن أغلب المحكمين تعلموا ذلك عملياً ، وطبعت النغامت في آذانهم كما تلقوها عن أساتذتهم أو تعودوها في احترافهم ، لأمكننا أن نقدر كيف يحق لموسيقار أن يدرأ بكل قواه ما قد يلحق بسمعه من همز أو لمز ، ولعرفنا كيف كان موقف لجنة السلم إزاء أعضائها ، وقدّرنا ما كان يجب عليها للحفاظ على شعور الأعضاء والمحكمين بما دعا إلى إرجاء البت في الموضوع .

ورغم ذلك كله . فقد وفقت لجنة السلم في المؤتمر . بما قامت من بحوث تمهيدية ، إلى استعراض نسب للسافات التي بين النغمات . وبعضها تكاد تؤيد رأى الآخذين بالسلم المعتدل المكون من أربعة وعشرين ربعاً متساوياً ، اللهم إلا اختلافات بسيطة يمكن أن تعزى إلى الطابع الذي ألفتته آذان المحكمين ، وهي بلا شك آذان امتازت بدقتها ، وحساسيتها الأمر الذي لا يتوافر إلا في قلائل معدودين . وقد لا يوجد

البحث في حقيقة تكوين السلم الموسيقي العربي وتنظيمه من أهم مباحث الموسيقى العربية ، يجب أن يعنى بدراسته أهل الفن الموسيقي في مختلف الأقطار .

ولقد بذلت لجنة السلم الموسيقي في المؤتمر كل مجهود مستطاع للوصول إلى هذه الغاية ، فاعترض ، للأسف الشديد ، سيرها عوامل كثيرة أدت إلى تأجيل البت في مسألة السلم الموسيقي إلى ما بعد عرض الأمر على المجمع العلمي الموسيقي الذي اقترح إنشاؤه في مصر .

ورجع السبب في اختلاف الآراء ، في هذا الموضوع اختلافاً بيناً - استحالة إلى حدة في النقاش وتصلب في الرأى بين الأعضاء ، لم يكن من السهل تذليله - إلى تحكيم الأذن وحاسة السمع وهما يختلفان في الأشخاص باختلاف البيئة وطرق التعليم .

ولو عرفنا أن للسمع عند الموسيقار مالاهمية البصر

بين قوم آخرين . يختلفون في البيئة والمناخ وطرق التعليم .

ولو عرضنا إلى تطورات السلم الغربي . لوجدنا فيها موقفاً يشبه موقتنا الحالي . فان الأوروبيين ، وقد تأكدوا من عدم صلاحية النسب الطبيعية عملياً ، وضرورة تهذيبها وتعديلها . رأوا التجاوز عما فيها من كومات ، حتى تسهل صناعة الآلات ويتيسر تصوير الألحان . واتوا في ذلك إلى قبول السلم الموسيقي المعتدل ، ذي الاثني عشر صوتاً ، درجات كاملة وأنصاف درجات .

وما أشبه اللبلة بالأمس — فبائنح أولاً . تختلف ونعارض في اعتقاد السلم المعتدل . ذي الأربع للوسيقى العربية ، مع أن مافيه من اختلافات لا يتعدى مسافة الكوما ، التي تجاوز عنها الأوروبيون في تهذيب سلمهم الموسيقي . ونحن أحوج إلى هذا السلم المعتدل لتعدد ألحاننا الشرقية ولشدة لزوم تصوير هذه الألحان في موسيقانا العربية .

ولسنا في موقف نعرض فيه سيئات السلم الطبيعي وحسنات السلم المعتدل . فان لسنّة الكون وحدها الحكم بقاء الأنسب ، وللتطور والتجديد من المستلزمات ما يدعو إلى التجاوز والتغيير والاتجاه إلى ما هو أصح . كما أننا لا بد أن ننوء بأن العرب لم يقتصروا على السلم الطبيعي . بل لا يصح القول بأن لهذا السلم علاقة بموسيقاهم التي كانت تتبع نظام الأجانس المختلفة النسب بين نغماتها دون التقيد بسلم مخصوص .

وقد رأينا عملياً أن أقرب سلم موسيقي يؤدي أغلب الألحان - الطريفة والتليدة الخالدة - إلى وقتنا هذا . بطريفة مرضية موافقة ، هو السلم المعتدل ذي الأربع المتساوية ونحن الآن بصدد نهضة موسيقية مباركة ، يجب ألا يعوقها الجود ، والتعلق بالقديم ، مخافة أن يقضى عليها في إنبائها . بل الواجب علينا أن نعبئ لها طريقها ، ونمهد لها سبيلها ،

ونأخذ بناصرها ، ونزاعها رعاية الطفل الوليد .

وباتخاذنا السلم المعتدل نكون قد أنشأنا لأنفسنا مدرسة موسيقية جديدة ، قد تصح في المستقبل قدوة للمالك الشرقية الأخرى ، ونكون بذلك قد سارنا سة النشوء والارتقاء ، وسلكنا طريق التبسط السائغ غير المعيب .

وإنك تثرى مبلغ استهانة الموسيقيين ، بعدم تحرهم الدقة ، في عزف نغمي السيكاه والعراق في مقامات الرصد واليباق والصبا بالآلات الثابتة ، التي ليس في طبيعة تكوينها ما يجعلها تؤدي إلا نغمات كاملة وأنصاف نغمات .

إذا صح هذا ، وهو صحيح ، وجب أن نتقبل عن طيب خاطر الفرق الطفيف بين « كرد البهاوند » و « كرد الحجاز » على أنه ليس هناك ما يمنع من استمرار الموسيقيين على استعمال السلم الطبيعي المتداول في العزف بالآلات الوترية المطيعة .

وناهيك بما يعود على الموسيقى العربية من الاتساع والانتفاع بالأخذ بأحدث الوسائل التي دعا التطور الحديث إلى إدخالها على الموسيقى ، كما يمكننا الانتفاع باستعمال الآلات ذات الميزات الخاصة التي تفتقر إليها الموسيقى العربية . وموسيقانا ، خاصة ، أحوج من سواها إلى هذا التجديد لتساير نهضتنا الحالية .

ولاشك أن في استعمال السلم المعتدل لتأدية الألحان العربية ، تنظيمًا لحالها وتسهيلًا لدراستها ، وأكبر مساعد على توقيعها بشكل مذهب معقول . يضمن عدم طمس معالمها أو ميّزاتها مهما تعددت أيدي متناولها .

والسلم المعتدل هو ، دون سواه ، المحافظ على هذه الميزات في جميع الألحان ، حتى في تلك التي يحسب التهذيب الطفيف الذي يدعو إليه هذا السلم ؟

# بحث في المقامات

## لحم البطة

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقي بوزارة المعارف

في الصعود

رمل توقي	١	انفصال	١ ٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
ماهوران « جواب جهاركا » ، وتستبدل بجواب الحجاز في الصعود	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤
بزرک	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤
بحیر	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١
ماهور « كردان »	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤
أوج	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤
حسینی	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤
نوی	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١
انفصال	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١
جهاركا ويجوز أن تستبدل بحجاز عند البدء والختام	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤
سیکاه	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤
دوکاه	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤
١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١
راست	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤
عراق	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤
عشیران	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤
١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١	١
یکاه	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤	٣/٤

الختام وتكون نغمة الحجاز في هذه الحال بدلا من ظهير اليكاه وظهير الرمل التوقي وليست بدلا من الجهاركا. وأما استبدال الماهوران « جواب الجهاركا » ، في الصعود فانه حساس لازم للحن ويستغنى عنه في الميوط. وكثيراً ما نستقي الجهاركا على أصلها كظهير للنوى

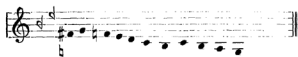
فهيبة النغم : من فضيلة الراس

مقطع النغم : مرتبتان كاملتان وليست مرتبة واحدة وصياحبا. لأن استبدال الجهاركا بالحجاز ليس في أصل اللحن وإنما ينتج عن الاستلاف واستعمال الصياحات في البدء واستعمال الشجاعات في

البياتي والراست كما يجوز التحويل من البياتي إلى الكرد على سبيل التنوع

أقرب الالغاة للتمويل : الراست على الراست والبياتي على الدوكاه والكرد على الدوكاه والبوسليك على النوى والحجاز المحول عن كرد

نرويه الله :



مطابقة الله على الالغاة الأفرنجية : ليس له مطابق في الألحان الأفرنجية لاحتوائه على أبعاد شرقية .

ملاحظات

يستبدل بعض المستحدثين البرزك « جواب السيكاه » بالسنبلة أو الزوال « جواب الكرد » في الصعود ليحصلوا بذلك على حجاز محول عن كرد بدلا من الحجاز القديم المحول عن البياتي المحتوي على ثانية مقدارها ١/٢ البعد الطنيني « تون » وذلك لزيادة الطرب ولهذا نراهم لا يعتبرون من الحجاز إلا النوع المحول عن الكرد المحتوي على ثانية مقدارها ١/٢ البعد الطنيني وهو في الحقيقة أطرب ولكنه يتناقض مع تركيب اللحن الشامل على البياتي في تكوينه كما يتناقض مع اسم اللحن الذي احتفظ باسم المقام نفسه وذلك يقتضي عدم تغيير في الدرجات الأصلية ومن التغير المطرب الشائع أيضاً استبدال الأوج بالعمج في الهبوط وهذا وإن كان غير جائز في تكوين اللحن فإنه سائغ على سبيل الخروج إلى لحن البوسليك من لحن البياتي الذي هو من أقرب الألحان للتحويل من لحن السيكاه كما ذكرنا

ولا يفوتنا أن نوه خطأ شائع في مصر وهو إطلاق لفظة « نهوف » على وتر السيكاه في العود ورجع هذا الخطأ إلى أن لحن نهوف العرب ونهوف الأثر الكيستقران على السيكاه وبمران بدرجة النهوف وهي غير درجة السيكاه وبعدة عنها جداً ٩

تكوينه الله : بالجمع المنفصل الأول من ذي أربع واحد من جنس الراست

العقد الأول : ذو أربع راست على اليكاه  
الثاني : « « « « الراست - ثم فاصل طنيني  
الثالث : « « « « النوى  
الرابع : « « « « الكردان - ثم فاصل طنيني  
ويتحول العقد الرابع في الصعود إلى حجاز محول عن بياتي على المحير لإيجاد حساس للحن ويستغنى عن ذلك في الهبوط

ويكون بعضهم هذا اللحن بالجمع المتصل من ذي أربعين أحدهما من جنس الراست والآخر من جنس البياتي كما يأتي :  
العقد الأول : ذو أربع راست على اليكاه - ثم فاصل طنيني  
« الثاني : « « « « ياتي على الدوكاه  
« الثالث : « « « « راست على النوى - ثم فاصل طنيني  
« الرابع : « « « « ياتي على المحير ويتحول إلى حجاز محول عن بياتي للحصول على حساس للحن في الصعود ويستغنى عن ذلك في الهبوط

ولكل من التحليلين المذكورين فوائده فالأول تظهر فصيلة اللحن في جميع عقوده والثاني تظهر فيه شخصية اللحن

شخصية الله : تقوم على إظهار الراست على الراست والبياتي على الدوكاه

الوجراء : يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث دخولا من النوى يسبقها الحجاز أو المهاركاه كظهير للنوى وذلك عن طريق الاستلاف واستعمال الصياح بدلا من البعد ، باليكاه وقرار الحجاز أو قرار المهاركاه ظهيرا لها لأن الأخير غير ميسور في العود وببعد عن تناول كثير من الأصوات وأما الآلات والأصوات التي في تناولها هذه النعمة ، قرار الحجاز أو قرار المهاركاه ، فيمكنها أن تبدأ العمل باليكاه وظهيرا وتستقر على اليكاه أيضاً بدلا من الاستلاف . والاستقرار على السيكاه من ضروريات اللحن . ويكثر التركيز على الدوكاه وعلى الراست كحتمات متوسطة من جنس



# الموسيقى الوصفية

روى الفيلسوف تولستوى قال :

لقد وقعت والدتي على البيانو بيديها الاثنتين في خفة وسرعة نغماً من الأنغام الموسيقية ، ولم تلبث غير قليل حتى أخذت في توقيع قطعة هزلية لطيفة وهى النوبة الثانية من نوبات معلها هيلد .

كان توقيعها جيلاً ، لم يكن مجرد عزف بمفاتيح البيانو كما يفعل تلاميذ المدرسة الحديثة وتلميذاتها ، وما كانت تضغط على مسند القدم «البالد» عند تبديل الحارموني ، ولا توخر زمن الايقاع كما يفعل كثيرون ، بل كانت عزفها لغة وتعبيراً على أصول اللحن لا تحدث فيه تغييراً .

فرغت والدتي من توقيع نوبة هيلد ثم غادرت مقعد البيانو وأمسكت بكراسة أخرى موسيقية وضعتها على مقرأ تلك الآلة كما وضعت المصباح على مقربة من تلك الكراسة ، ثم جلست على المقعد ثانية فتبينت من دقتها وشدة احتياطيها ومن ملامح وجهها ، التي كانت تتم عن وجه جدى كثير التفكير ، أنها مقبلة على عزف قطعة جديدة مؤلمة .

ما الذى سترقصه ؟ ذلك ما أخذت أفكر فيه بعد أن أغضضت عيني وأسندت رأسي إلى مقعدي .

لقد عزفت قطعة بيتوفن المسماة السوناتا الحزينة (Pathétique) وكنت أعرفها جيداً . لم يكن أى جزء منها غريباً عن سمعي ، ورغم ذلك فقد أحدثت في قلبي حرمى الرقاد فان تلك النغبات الملكية التي تنفست عنها ألحان المقدمة المملوءة بالقلق والخوف ، جعلتني أخشى التنفس فحسبت ، أنفاسي . وكلما كانت الجبل الموسيقية أروع في اللحن وأغلظ في النغبات اشتد فرعي حتى

خفت وقوع ما قد يعكر صفو هذا الجمال .

لم يتردد نفسي إلى صدري وأتسكن من استعادة راحتي إلا بعد أن انتهى حديث المقدمة وأوغل اللحن في الجزء السريع منه (*Allegro*) . ومطلع هذا الجزء شيء عادي لذلك لم أعاب به ويستطيع المرء أن يستفيق في أنشائه من زلزلة المقدمة . ولكن أى شيء في العالم أجمل من هذا الجزء السريع عند ما يصل الانسان فيه إلى موضع الأسئلة والأجوبة عنها ؟ تبدأ المحاورة في هدوء ورقة ثم تظهر فجأة بين الأصوات الغليظة جملتان قويتان مملوءتان بالحلب والالام ، ويظهر من هذين السؤالين لا جواب لها ، وأن ذلك الموضع من اللحن ليسوقني دائماً وفي كل مرة إلى دهشة أحس حيرتها كأني أسمع لأول مرة . ولقد ظهر بنته في ألحان ذلك الجزء السريع أين نغبات المقدمة ، ثم سمعت المحاورة من جديد وعاد الدوى ، وفي لحظة واحدة ، بينما تنتقل النفس إلى زلزال من القلق والاضطراب تفرع فيه إلى الترفق بها ، يقف كل شيء على غير انتظار ..... ما أجل ذلك ..... .

ثم انتقلنا إلى الجزء البطيء ، من اللحن (*Adagio*) ، قهت في أحلامي وغدا قلبي صامتاً فرحاً ، وعدت أشعر كأني أريد أن أنسى ، وعادتني أحلام مريحة في ذكريات الماضي . غير أن اللحن الخاتمي (*Rondo*) أيقظني . فني أى شيء كان يتكلم ؟ وعم يتساءل ؟ وأى شيء يريد ؟

كنت أشوق ما يكون إلى الخلاص من تلك الأحلام ، وشد ما تمتد سرعة زوالها ، ولكن ما كاد ينقطع بكائي ، وتسكن نفسي ، وتنقطع الموسيقى حتى فاض بي الشوق ، واشتد الشغف إلى استعادة تلك القطعة ، واستأجرت تعبيرها عن الألم مرة أخرى

\*\*\*

تتصل الموسيقى بالعقل كما تتصل بالقوة الخيالية ، ولقد كنت إذا سمعت إلى الموسيقى لا أفكر في شيء بذاته ، ولا أتصور شيئاً بعينه ، وإنما كنت أفيض إحساساً حلواً عزز المال يتملك نفسي ، ويتحكم في مشاعري ، فلا أشعر معه بوجودي .

هذا الإحساس وذلك الشعور هو الذكرى، وأحسب أن الإنسان يمر بنفسه ذكريات لم تقع يوماً.

أو غرض يتكسب منه مالا.  
وقصارى القول إنه يوجد في الموسيقى - كما يوجد في غيرها - ما يطلق عليه هذا الاسم خطأً، فلا يجرى عليه سابق حكمتها.  
وإذا ما اتفقنا على أن الموسيقى ذكرى الشعور فإن أثرها في الناس يكون متبايناً مختلفاً، فكما طهر ماضى الشخص وسعد، كان حبه للذكرى أكبر وأشد، وأثر الموسيقى في نفسه أعمق وأقوى. وعلى العكس كلما ثقلت عليه الذكرى، قل حبه لها. ولذلك كان من الناس من لا يستطيع تحمل الموسيقى. وإن ذلك ليس لنا أيضاً لماذا يجب أمرؤ تلك القطعة الموسيقية، حين يجب سواه قطعة أخرى، فإن الشخص ذا الشعور يرى في الموسيقى تعبيراً ولغة تحدثه عن ذكرى خاصة يتمتع بها ويلذه سماعها بينما لا يرى فيها فرد آخر أى معنى.

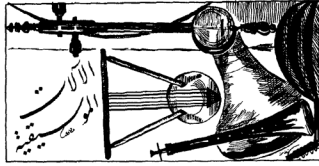
أليس هذا الشعور الذى تبعثه فينا تلك الفنون الجميلة أساسه الذاكرى؟ أليست ذكريات إحساسات واهتزازات نفسية خاصة هي التي تجعلنا نحظى بالمتعة بالتصوير والنحت؟ لقد كانت الموسيقى كذلك حتى عند قدماء اليونان. فقد أظهر أفلاطون في كتابه الجمهورية أول تعليل للموسيقى، فقال إنها التعبير الشريف للعواطف: الألفة، والسرور، والحزن، والشك، وغير ذلك أو هي واسطة اتصال تلك العواطف بعضها ببعض اتصالاً لا نهاية له.

القطعة الموسيقية التي لا تثير الشعور وتحرك العواطف إنما يكون مؤلفها قد وضعها لتكون مجرد معرض يشهده الناس.



**نحن نفعل مصر ولا جعلك**  
من المصنّع إلى يدك !

**الجمعية التعاونية للصناعة الإيجيبتية**  
تخرج الملائم للصناعة  
تحت إشراف مصلحة التجارة والصناعة  
٤٥ شارع إبراهيم باشا  
عمارة بيطار - بميدان الأدب  
مصر



## إدراج الآلات الغربية في الموسيقى العربية

« بين أنصار الفكرة ومعارضها »

امتازت ألحانها بلون خاص وبطابع خاص تفادياً من تشويه ما في الموسيقى العربية من جمال . وحاشا أن يكون مقصد الأعضاء المعارضين لفكرة إدخال الآلات الأجنبية على الموسيقى العربية تعبير النهضة الموسيقية في الشرق وحصرها في دائرة ضيقة من الركود والجمود أو تحويلها إلى شبه متحف أثرى من الأغاني الشعبية ولكن معارضتهم بنيت على ما دلت عليه التجارب من أن كل تحسين وارتقاء مصدرهما أسلوب التأليف لا الآلات الدخيلة .

« وأما رأى الفريق المعارض لأصحاب الرأى المتقدم وهو رأى المحذرين اقتباس الآلات الغربية فقام على اعتبار أن اقتباس هذه الآلات مما يستفز النهضة الموسيقية ويدفع بها إلى الأمام . »  
ومما هو جدير بالذكر أن أصحاب الرأى الأخير يتفقونهم وأصحاب الرأى الأول في عدم صلاحية الآلات الغربية الثابتة ذات الالاتي عشر نصف مقام للموسيقى العربية في الوقت الحاضر ما لم تتناول هذه الآلات التعديلات اللازمة إدخالها عليها لكي تؤدي الأبعاد الصوتية التي تقل عن نصف المقام وهي الأبعاد التي يتألف منها السلم الموسيقي الشرقي .

ولما عرض الأمر على هيئة المؤتمر بمجموعة وقف حضرة الأستاذ محمد فتحي عضو لجنة الآلات وتلى تقريراً يؤيد رأى الفريق الأخير المعارض لرأى الأغلبية .

ونظراً لما حواه هذا التقرير من مسائل هامة لم يسمح وقت الجلسة بدراستها دراسة تفصيلية يترتب عليها أخذ قرارات من المؤتمر بشأن تلك المسائل تقرر أن يدرج هذا التقرير في المجله الموسيقية التي أشار المؤتمر بإصدارها .

وإدارة هذه المجله يسهرا الآن أن تحقق تلك الرغبة فنشر هذا التقرير القيم فيما يلي :

كان من بين اللجان السبع لمؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة في عام ١٩٣٢ لجنة خاصة بالآلات برئاسة الأستاذ الدكتور « زاكس » العالم الموسيقى المشهور . وضعت هذه اللجنة تقريراً عاماً عن المسائل التي عهد إليها درسها . وكان من مهام أعمال هذه اللجنة النظر في جواز ضم الآلات الغربية إلى الآلات الموسيقية العربية من عدمه ، وهي في الواقع مسألة مخفوفة بالمصاعب حافلة بالتبعات نظراً لدقتها وخطورة موضوعها مما أدى إلى تباين في الرأى بين أعضاء اللجنة . ثم عرض الأمر بمحاذيره في تقرير عام على هيئة المؤتمر بمجموعة في جلسته السادسة المنعقدة في اليوم الثاني من أبريل سنة ١٩٣٢ وقد تضمن هذا التقرير بمجل المسألة العامة المطروحة وهي : —

« إنه ما لا جدال فيه أن الآلات لم تكن إلا أداة التعبير عن مناحي أسلوب التلحين أو التأليف فهي إذن وليدة ذلك الأسلوب تلزمه مادام باقياً وتغير بتغيره وتفتى بفتاته وذلك معناه أن إدخال الآلات الغربية على الآلات العربية لا يسوغه إلا تغيير في نوع الأسلوب فوضع طراز جديد من التأليف يتطلب أداة جديدة يتأدى بها ذلك التأليف . وهذا الرأى الذي يؤيده التاريخ الموسيقى منذ خمسة آلاف عام هو ما حدا بالغربيين من أعضاء اللجنة وبطاقة من أعضائها الشرقيين إلى المعارضة في إدخال معظم الآلات الموسيقية الأوروبية التي



## القاضي المحقق الاستاذ محمد فتحي

جمالها الشكلي. ألا وهو معناها الروحاني وما أودعته من قوة وحى وإلهام.

ليس المقصود من الموسيقى، أيها السادة، غربة أو شرقية، مجرد جمال الأسلوب، ولكنه جمال الروح والمعنى والجوهر. فالموسيقى كما تعملون في أسس مراتبها ومعانيها ليست مجرد أحرف صوتية رصت بأسلوب فنان جذاب من غير أن يكون لها معنى، إنما الموسيقى الحقيقية هي التي تعبر عما يتخالج الصدر من المشاعر والوجدانات البعيدة الغور في قرارة النفس. فهي لسان الروح الناطق، وترجمتها الصادق، أو مقتبساً عبارة معالي وزير المعارف بمحروفا في خطبة افتتاح المؤتمر، «هي لسان العاطفة». فالموسيقى لغة النفس الباطنة كما أن الكلام لغة العقل الظاهر.

يقول الأستاذ زاكس إن اقتباس الآلات الغربية يتطلب تغيير الأسلوب وهذا في نظري أهم الأغراض التي اجتمعنا لأجلها. اجتماعنا لكي نوجد بمحوركم أسلوباً أو أساليب جديدة في التعبير ترفع من شأن أسلوبنا الحالي لنسمو به من مجرد كونه مجموعة أصوات رتبت بأسلوب جذاب للأذان إلى اعتباره لسان العاطفة كما يقول معالي الوزير أو لغة الروح والقلب كما يقول التابعة ييتوفن. فخذوا بيدنا لكي نغير أسلوبنا العاجز عن التعبير عن كامل عواطفنا ومشاعرنا، فنحن أننا نتحرص على هذه العواطف كل الحرص،

لقد سمعنا الآن التقرير الذي وضعه جناب الأستاذ زاكس باعتباره رئيساً للجنة الآلات. وإلى أنتهز هذه الفرصة للأعراب فيها عن شدة إعجابي بالأسلوب الدقيق المملوء بروح التزاهم والإنصاف الذي صيغ به هذا التقرير، حتى جاء معبراً عن مختلف الآراء، مثلاً لآراء مخالفة في الرأي بإنصاف يحاكي إنصاف القاضي الزيه العادل على الرغم من دقة المهمة التي القيت على عاتقه بسبب ما كان بين أعضاء هذه اللجنة من تباين في الرأي، نتمدد معه الوصول إلى قرار حاسم في مسألة من أخطر المسائل المعروضة ضمن برنامج أعمال هذه اللجنة عما حدا برئيسها أن يشير في تقريره إلى وجوب إعادة طرحها على بساط البحث من جديد على جماعة المؤتمر كاملة لتصدر حكماً فيها وهو أمر لم يحصل في تقرير أية لجنة من اللجان الأخرى التي مرت بنا، ألا وهي معضلة (اليانو) وبمحت ما إذا كان يجوز لنا إدخاله في زمرة آلاتنا الشرقية أو لا. فهذا البحث أهم ما شغل أعضاء لجنة الآلات وأخطر ما صادفهم من المعضلات. وإن خطورته لتبدو لنا بارزة إذا ما اتخذنا (اليانو) رمزاً للآلات ذات الأصوات الثابتة بوجه عام. وإن الفريق المعارض لإدخال (اليانو) على الآلات الشرقية يرى كذلك عدم إدخال أية آلة أخرى من تلك الآلات الجامدة. كما أن أصحاب الرأي الحميد (اليانو) يرون في حرمان الموسيقى الشرقية فضيلة الآلات الثابتة برمتها خطراً بليغاً على مستقبل موسيقانا. بل ربما كان فيه القضاء عليها قضاء مبرماً.

وأهم ما يستند إليه أصحاب الرأي المعارض لتلك الآلات من الأسباب لتأييد وجهة نظرهم، أنها تفقد الموسيقى الشرقية ما امتازت به ألمانها من رقة وعذوبة يحكم طبيعة آلاتها ذات الأصوات الرخيمة الحساسة، كما أن الآلات الثابتة لا تلائم أسلوب التلحين الشرقي المعروف عند الأفرنج «بالملودي»، أو التلحين الثنائي. ويقول الأستاذ زاكس في مقدمة تقريره إن الآلات وليدة الأسلوب وليس الأسلوب هو وليد الآلات. وهو قول له خطره وعلى أعظم جانب من الوجاهة. ولكن قبل أن أقدموا حككم على موسيقانا بوجوب التزامها أسلوباً خاصاً دعونا نتجى إلى ضمائركم. هل لطلبتنا اليكم أن نبادلكم موسيقانا بما ترونه فيها من جمال فنان موسيقاكم، تقنعون بهذا البدل راغبين؟ إنكم قد ترون في موسيقانا جمالاً يحاكي جمال النقوش العربية ولكنه في نظركم جمال مجرد عن المعنى، وقد تأخفون من النظر بهذه العين نفسها إلى موسيقاكم، وهي تتضمن معنى أجمل وأسمى من مجرد

فهي طالبتنا الحاصل الذي يجب علينا ألا نقرط فيهو إلا أفينا شخصيتنا في شخصية غيرنا . فالموسيقى لغة المشاعر والعواطف كما سبق القول ولكل أمة لغتها وعواطفها فن أضاع لغته فقد أضاع قوميته .

يقول الأستاذ زاكس إن تغيير الآلات يقتضى تغييراً في الأسلوب ، وأنا لا أخافه في ذلك ولكن شتان بين الأسلوب والطابع في المعنى ، فأولها غاص بالشكل والعرض ، والثاني خاص بالجوهر ، فإذا كان جمال الفكرة يتطلب تغييراً في أسلوب التعبير أو الكتابة والوضعية بجمال شكلها فأتم أول من ينصح لنا بتضيحة الأسلوب في سبيل المعنى .

لقد أسأمت فهم موسيقانا فظنتموها مجرد أشكال موسيقية لا معنى لها ولكم العذر في ذلك ، إذ موسيقانا لا تزال على القطرة وفي دور المهد . إنكم لكونكم غرباء عن هذه اللغة الصوتية قد يتندر عليكم فيها . لحكمكم على موسيقانا ينقصه ما نضرب به نحن مما قضتته من جمال العاطفة والمعنى الخاص بنا والذي نقرأه خلال أسطرها الموسيقية . فإتدركونه منها إن هو إلا مجرد جمال أحرها الصوتية فتحذيركم إيانا استخدام الآلات الغربية في موسيقانا أشبه شيء عندى بتحذيركم إيانا استخدام الآلة الكاتبة في التعبير عن آرائنا الشرقية ، على اعتبار أنها تفقد الحروف العربية جمال شكلها وروعتها . فمكأن المقصود بها مجرد أشكال خالية من المعنى .

وقيل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا : أرجو ألا تنيب عن أذهانكم أمور ثلاثة جديرة بالاعتبار :

أولاً — يجب ألا تحكموا على موسيقانا بأذنانكم ، أو تحكموا فيها عواطفكم وشعوركم ، بل الواجب أن تحكموا عليها بأذنانا نحن ، وأن تحكموا فيها شعورنا فان لكل أمة مشاعرها وإحساساتها الخاصة بها

ثانياً — يجب ألا تحكموا عليها في ما مستورها الحالي ، فان القِيم فيه وهنا وقصورا فليس الذنب في ذلك راجعاً إلى طبيعة موسيقانا ، ولكن إلى ضعف أغلب المشتغلين بها وشدة افتقارهم إلى الدراسة الصحيحة من الوجهتين العلمية والفنية ، في هذا الميدان يمكنكم أيها السادة الغريون أن تسدوا البنا أجل الخدم .

ثالثاً — يجب ألا تحكموا على موسيقانا من طبيعة آلاتنا التي وإن كنتم ترون مجاملة انها آلات رقيقة حساسة ، هي في الواقع ضعيفة تقصر عن القيام بجميع الاغراض المطلوبة من الموسيقى .

فآلاتنا لا تزال كما كانت عليه منذ قرون عدة لا تصلح إلا لنوع

واحد من التلحين الغنائى الشائع في الشرق ، فهي لم تكن في الواقع أداة صالحة إلا للتعبير عن عاطفة واحدة من نواحي العواطف البشرية المختلفة التي اختصت بها مع عظيم الأسف الحائنا ، وهي عاطفة الحب والغرام ، لهذا طبعنا آلاتنا بطابع الآبين والشكوى .

فان قديمنا موسيقانا بأغفال هذه الآلات أو قصرتموها على ذلك الأسلوب القرد من التلحين ، فأنما نقضون عليها بالفناء من حيث أردتم إحياءها .

أن الأحراف الموسيقية لحسن الحظ أحرف عالية تدركها مسامع الأحياء على السواء ، فالأجهزة الآلية غريبة أو شرقية لا يستعصى استخدامها أداة للتعبير بأية لغة من لغات الفن الموسيقى ما دامت الآلة لا تعجز عن النطق بحروف الهجاء اللازمة للتعبير . فان كانت المعاني الموسيقية وروح التعبير تحتفلان باختلاف الأمم والشعوب ، فان جهاز التعبير قد يكون مع هذا مشتركاً بين جميعا .

ألم تأخذ أوروبا في القرون الوسطى آلاتنا الموسيقية ؟ وأن آلاتنا اليوم من سلاله تلك الآلات . فإذا كانت آلاتكم قد تطورت عن آلاتنا فمن اليوم نبني أن تتطور آلاتنا عن آلاتكم ، فلا نقضوا علينا بها عسى أن نردها إليكم يوماً ما بالغة حد الكمال .

إن العلم والفن في تطورها لا يعرفان وطناً ولا بعتراً فبالحواجر القومية ، فالأمم المختلفة ، والأجيال المتعاقبة في تملون مستمر أبدي الدهر ، والكل يعمل لغاية واحدة هي بلوغ درجة الكمال الذي هو المثل الأعلى للحياة بين الكائنات من حيوان ونبات وجماد . فهو سر الوجود .

لقد قررت لجنة الآلات في إحدى جلساتها استبعاد الفيولونسل والكنترباس من الآلات الشرقية . إذ رأت أن إدخالهما على الموسيقى العربية يفسد طابعها الغنائى الخاص ، لما اختص به هاتان الآلاتان الغريبتان من قرط الشجو وإثارة العواطف وإهاجة الدمع كما يقول الأستاذ زاكس في تقريره بسبب ما فيها من قوة التأثير وإلزاماً يرى أن هذه العلة ذاتها هي أقوى البواعث على وجوب إدخال هاتين الآلاتين على الموسيقى الشرقية ، إذ تقصنا هذه الوسيلة من وسائل التعبير . فلم يوصد الباب دونها في وجوها ونحن نحس ونشعر بأشد الحاجة إليها وخصوصاً أنها لا تتنازع مع أمتنا ومشاربنا . ماذا أحسن كل منا نحن معاشر الشرقيين عند سماع الموسيقى البار ع مسعود جميل بك يعرف الحانه الشجية على الفيولونسل في حفلة مساء الثلاثاء الماضى ؟ وحسبنا معزوفات المرحوم والده على تلك الآلة التي طالما أنارت في

نفسى إحساساً عميقاً من الرهبة والجلال لم أشعر به عند سماع أية آلة من آلاتنا الشرقية .

لقد ضن علينا بعض حضرات الأعضاء الغربيين ، باليانو ، على اعتبار أنه آلة ذات مقامات ثابتة لا تصلح للموسيقى العربية ، غير أنه في إحدى المحطات أقرح عضو محرم بين حضراتهم إدخال الكلافسان بدلا من اليانو إذا كان لابد من إدخاله ، وقد غاب عن ذهنه أنه آلة ثابتة وأنها قد حرمتا الفيولنسل والكنترباس مع أنهما من الآلات الوترية المطبوعة التي لا أثر للجمود الصوتي فيها ، ولا تختلفان عن آلاتنا الشرقية إلا من حيث قوة التعبير وما في صوتهما من رهبة ووقار لولمعان في التأثر ، ألسنا جديرين بهذه العاطفة ؟

حاشا أن يكون هذا مقصد إخواننا من الأعضاء الغربيين المعارضين لاقباس آلاتهم . فبم مثلنا في العرة على موسيقانا مشفقون عليها من الفناء ، حريصون على شخصيتها الزقية أن تفتى بالاندماج في شخصية موسيقاهم التي بلغت ذروة المجد . وإلى أرى أن لهم العذر فيما عثشون كما أنه حتى علينا لهم الشكر من أعماق القلوب . ولكن نطمئن خواطرهم على موسيقانا من هذه الناحية ، فإن آلاتهم في أيدينا لن تكون إلا وسيلة للتعبير عن عواطفنا ذات الصغة الشرقية البحتة بعد تعديل ما يستدعي الحال تعديلها بما يلائم الطابع الشرقى ، كما فعلوا بآلاتنا في العصور الوسطى منذ فجر المدينة الغربية . وإلى المخلص الأسباب التي تتسوغ في رأيي استخدام بعض الآلات ذات الأصوات الثابتة فيما يلي :

١ - إن الموسيقى في أشد الحاجة إلى إدخال أساليب جديدة من التلحين والتعبير الموسيقي بجانب أسلوبها الغنائى الحال الذى لا يعبر إلا عن ناحية واحدة من نواحي الفن المختلفة .

٢ - إن الحاجة قد تدعو في بعض الأحوال إلى استخدام آلات لاتكون عرضة للتؤثرات الجوية والطبيعية فلا تتأثر بها كيفما اشتد فعل هذه العوامل .

٣ - إن هناك من الأغراض الموسيقية ما يتطلب نوعا خاصا من الموسيقى الحامية التي تشتمل أصوات آلاتنا على أوفر قسط من القوة والعظمة لا يتوافر في الآلات الوترية .

٤ - إن هناك من الظروف والاعتبارات ما يستدعى استخدام آلات محمولة بوضع خاص ، تحقيقا لغاية تعذر معها استعمال الآلات الوترية ، كما هي الحال في موسيقى الجيش أو الفرق الموسيقية الرحالة .

٥ - إن اليانو وهو رمز الآلات الثابتة خير أداة للتعليم ، كما أنه يساعد على إدخال أسلوب جديد من التأليف طالما حرمته الموسيقى الشرقية .

٦ - إن جمال الفن اعتبارى ، وهناك من أمرجة الناس من

توافهم موسيقى الآلات الثابتة ويفضلونها على الآلات المطبوعة متفانين عما في أصوات بعضها من فروق طفيفة .

٧ - إن اليانو ، قد تغفل في البيوت المصرية وأصبح له المقام الأول فيها ، وليس من السهل إخراجه منها مثل إذنه مثل الكنتبة ، فاستنصاه من برامج التعليم والحيلولة دون استخدامه في أغراض موسيقية شرعية قد يؤدي بنال عكس المقصود ، وهو ما حل السواد الأعظم من الطبقة الراقية على الانصراف عن الموسيقى الشرقية بالآلات الضعيفة إلى الموسيقى الغربية .

٨ - إن وجود يانو ، في كل مدرسة يكون محكم الوزن طبقا للسلم العريق هو خير مرشد لآذان صغار الناشئين منذ صغرة أطفالهم وأحسن وقاية لهم من تأثير المقامات النائرة التي كثيرا ما يسمعونها من عازفين غير مدربين على آلات وترية مطبوعة كالكنتبة ، أو يسمعونها حال عزفهم أنفسهم في بدء تعلمهم .

٩ - إن الكثيرين من ذوى الجاه والثروة في هذا القطر ، ولعل الحال كذلك في سواه من الأقطار الشرقية ، ينظرون إلى آلاتنا الحالية كالعود والتاب والتانور نظرة احتقار ، ويحسون عن ممارستها في منازلهم مفضلين عليها ، اليانو ، الفرق بما فيه من قصر عن أداء الألحان الشرقية مع العلم أن الموسيقى كثيرها من سائر الفنون لا تقوم بهضتها إلا على منابك الطبقة العليا من سائر الأقطار والعصور . وإلى لا أرى مانعا من وجوب بقاء اليانو الغربى كما هو الآن على حاله إلى أن يحل محله اليانو الشرقى تدريجاً ، حتى لا تترك فراغا في فرقنا لا تتعالج بجمدة في خلاله الأذهان وتفقد الأصابع ما كتبه من المراتة ، بشرط ألا يعزف عليه إلا ما كان من مقامات ذات أصفاء كاملة ، وموسيقانا غنية بها .

وإلى عملى اعتقاداً وقيماً راسخاً أننا لا يمكننا تنظيم الموسيقى بتغير اقتباس الآلات الغربية الراقية ، سواء كانت ذات أصوات مطبوعة ثابتة ، بعد إدخال ما تفضى الحال بوجود إدخالها من التبدلات التي تلائم المزاج الشرقى . وإننا لانخشى على طابعنا الشرقى من هذه الآلات مادامت تنطق بحروف موسيقانا كاملة وتصر عن عواطفنا الشرقية وإلى لا يسيغن أن أختم عبارتي دون الانصاف عما يتحاجل فؤادى من التأثير العميق لما تحتمشموه ومشقات وما تحمشموه من تعضجات غالية في سيل معونتنا والبهوض بموسيقانا وإسداه التصح اليان عالمكم من غزارة علم وسعة إطلاع ؛ وهو ما تحفظه لكم في سويداوت قلوبنا أبد الدهر ، وإنه بجبل راسخ تتناقله الاحقاب والأجيال المقبلة على مر الزمان .

## مدونة الموسيقى للعميان

ولو أتيت لك أن ترى أحد هؤلاء العميان لأخذك العجب  
اذ ترى من سرعة قراءته وكتابته للعلامات الموسيقية ما يحو  
الفارق بينه وبين المبصرين .

وإن جميع الممالك الأوروبية لهم عظم الاهتمام بتعليم  
المكفوفين الموسيقي، سيما إيطاليا التي تزيد نسبتهم فيها على غيرها  
من الممالك الأخرى حتى لقد بلغت عنايتهم بهم أن جعلتهم  
يشتركون في أكبر فرق الموسيقى المسرحية.

ويوجد في مدينة كولونيا - بألمانيا مكتبة تسمى « المكتبة  
الموسيقية للعميان » تحوى كتباً عديدة في هذا الفن يختلف اللغات  
وإن فهرس تلك المكتبة الخاص بالمطبوعات الموسيقية للعميان  
لا يقل في محتوياته عن فهرس المكتبات الموسيقية الأخرى .

وقد خصصت دار الكتب في مدينة هيمبورج قسماً خاصاً منها  
بالمطبوعات الموسيقية للعميان كأصدر فالتر فوجل بمدنيته هيمبورج  
أيضاً مجلة موسيقية خاصة بهم . وليست هذه هي المجلة الوحيدة  
من هذا النوع فإن لها مثيلات في إنجلترا وفرنسا والنمسا وغيرها  
ولم يقتصر الأمر على المطبوعات الخاصة بتدوين العلامات  
الموسيقية للأدوار والأغاني المختلفة، بل تعدى ذلك إلى التأليف  
فقد ظهرت أخيراً كتب مدرسية متنوعة في علوم الهارموني وتعليم  
الآلات المختلفة وغيرها من العلوم الموسيقية على طريقة التدوين  
الخاص بالعميان .

وهكذا تتمتع تلك الفئة في أوروبا بما يتمتع به المبصرون .  
وقد يعجب الناس من أمرنا في مصر ، وعيانتها يربون على  
المائة ألف من مجموع سكانها ، كيف ساغ لنا أن نغفل  
هذا الواجب المحترم ، ولا نفنى بإدائه الأداء المفروض ؟

أكان ذلك إهمالاً أم قصيراً ؟  
كلا . وإنما الأخذ بالأسباب ، وإعداد العدة للقيام بهذا العمل  
الجليل فيما يكفل له الحياة .

نعم فإن المعهد دأب على التفكير فيه ، وربما خرج لابنائه وطنه  
بهذا المشروع الجليل ، فيكون قد وفى لهم بما يحمله عنهم من واجبات  
وتكاليف ؟

ويجب على الموسيقى أن يعيش دائماً نفسه ، وأن يتم تهذيب  
باطنه حتى يبرزه نقياً صافياً ، وأن لا يرضى حاسة النظر فالعين  
شديدة التأثير في الأذن كما أنها تأخذ على النفس مسالكها للظهور ،  
هكذا يقول جيتا أمير الشعر الألماني وما أصدق ما يقول  
فأن أعدى أعداء الموسيقار إنما هي حاسة النظر ، هي العين التي  
إن إطاها أقصته عما تهيأ له من التعبير عن العواطف ، والترجمة  
عن أسرار النفوس ودخائلها .

أفلا يكون الكفيف إذن أكثر حظاً في الموسيقى من أخيه  
المبصر ، إذا تساوى في مواهبهما الموسيقية واستعدادهما الطبيعي ؟  
نعم . بل أن نبوغه في هذا الفن لا يسرع ، وأثره فيه لا قو  
وأعظم .

وليست هذه مسألة حديثة تكشف عنها نحن اليوم ، أو كشف عنها  
جيتا في القرن الثامن عشر ، كلا بل هي مسألة عرقها أقدم ممالك  
التاريخ البشرى ، فقد كان يتنقى أكثر المشتغلين بالموسيقى عند  
قدماء المصريين من طبقة المكفوفين ، كما يتجلى ذلك في رسوماتهم  
العديدة في آثارهم ومعابدهم . كذلك لم تغفل الممالك القديمة  
الأخرى ، كالصين والهند واليونان وغيرها ، أمر العميان واشتغالهم  
بالموسيقى ، وكذلك كانت الحال في العصور الوسطى وفي الممالك  
الأوروبية في العصر الحاضر .

لقد اهتمت أوروبا بتدوين الموسيقى حتى يسهل نشرها والحفاظه  
عليها وعدم التلاعب فيها ، فلما تم لها ذلك ، فكرت في تدوينها  
تدويناً خاصاً يستفيد منه العمى حتى لا تحرمهم النفع بالمزايا التي  
يتمتع بها المبصرون . فبل اهتمت إلى شيء في هذا السبل ؟

نعم . وكان ذلك الفضل لموسيقى أمحي اسمه « لويس برى »  
( L. Braille ) اخترع عام ١٨٣٩ طريقة لتدوين الموسيقى للعميان ،  
انتشرت بعد ذلك في جميع أنحاء أوروبا ، وأصبحت دولية متفقاً  
عليها . وذلك النوع من التدوين واف بالغرض تمام الوفاء فانه  
يبين حدة النغمت وأزمنتها ، كما يعين نوع الضرب والميزان ويثبت  
جميع الحليات الموسيقية وغير ذلك مما يفنى به تدوين الموسيقى  
للمبصر .

فقال له الامبراطور أغصوا موزار من  
التقاليد ودعوه وشأنه فان استطاع أن أجد  
كل يوم قائدا ويعجز أن أجد كل يوم موزار .

## نذير الموت

خرج بعض الفلاسفة مع تلميذه لسمع  
صوت القيثارة فقال للتلميذ إمض بنا إلى هذا  
القيثاري لعله يفيدنا صورة شريفة فلما قربا منه  
سمع صوتاً رديئاً وتأليفاً غير متقن فقال لتلميذه  
زعم أهل الكهانة والزجر أن صوت البومة  
يدل على موت إنسان فان كان ذلك حقاً فصوت  
هذا يدل على موت البومة .



هذا باب تتأدر فيه على القراء ، فحدثهم  
بنوادير الموسيقين وما كانوا عليه من حرية الفكر  
واللباقة في تسديد أجوبتهم وسرعة الخاطر فيما  
يقصدون إليه من المرامي والمغائر .

وأهل الموسيقى في كل عصر ، وبخاصة  
البارعون فيها ، قوم مطلقو الخيال لا يقدم تقليد  
اصطلاح عليه ، ولا يتحكم فيهم إلا فهم الذي  
يقصدون له ، يؤمنون بوجه ويتخضعون لالهامه .  
وللى القراء ما يتفكحون به من نوادر أولئك  
الفنانين الملهمين

؟؟

## الكواليس بيت فاجنر

كان فاجنر منهمكا في العمل بين الكواليس في مسرح  
بارويت الخاص باخراج رواياته ، فلم يلبث أن جاء إليه كبير  
التشريفات وطلب إليه بأمر الملك أن يتوجه إلى مقصورته  
حيث كان يشهد الرواية في فتر من الحاشية فلم يلتفت فاجنر إليه  
فأعاد كبير التشريفات الأمر الملكي فأعرض عنه فاجنر فلما  
كرر الرسول الأمر ثالث مرة فرع فاجنر وصاح به مبتدأ  
« كيف تجرؤ أن تصدر إلى الأوامر في بتي ؟ إنصرف وغادر  
المكان سريعا » .

من الدين !!

جاء موظف الضريبة يسأل الموسيقار هوجو ولف وفاء  
ماعليه من المال فاجابه أنه معدم فقال الموظف « إذن من أين  
تعيش فقال الموسيقار « من الدين ؟؟ »

الممر

لا ينقضى للديون عمر مادام للأقتراض عمر

قال الحسن بن علي العلوي قلت لمغن غني،  
قال هذا أمر، قلت أسألك ، قال هذا حاجة ،  
قلت إن رأيت ، قال هذا إيراد فقلت فلاتن ، قال هذا عريضة .  
ينسى غدا .

دخل يتهوفن أحد المطاعم ودق يده يستدعي غلام المائدة  
فلما أبطأ أخرج يتهوفن كراسة النوتة وشرع في تأليف الحانه  
وتدوينها ، فلما جاء الغلام ورأى يتهوفن منهمكا في عمله ابتعد  
عنه مخافة أن يزعجه .

وما هو إلا أن أتم يتهوفن لحنه حتى نهض فجأة وهو يصيح  
« الحساب » وما كان أشد دهشته حين باغته الغلام بقوله  
« إنك لم تقبل شيئا ياسيدي »

## موسيقار خير من قائد

شكا كبير الأمناء إلى الامبراطور جوزيف امبراطور  
النسا من أن الموسيقى موزار يتكلم بصوت مرتفع ويخالف  
الآداب المرعية على المائدة حين يتناول الطعام مع بعض قواد  
الامبراطورية .



# القصة الموسيقي



## بيتروف

لم أر مخلوقاً كبتوفن أغدق الله عليه المواهب بسخاء  
سبد

فكنت فوق ما حاولم من أنجار الزيفون: وتدقت مياه الرين  
فسمع لحرير تيارها صوت جيل.

هنالك صدر صوت ناعم: صوت فتاة صغيرة تقول جدتي،  
أماه. «لودفيج» (١)، ما أجل تلك الطبيعة الساحرة، إن تلك  
الليلة عندى خير من ألف شهر، وإني أشعر أن الله يتقبل فيها  
الدعاء ويمنح عبده أمنيته.

فظفرت الأم نظرة عطف إلى ابنتها الصغيرة، ووضع  
الشاب يده على شعر أخته الذهبي، وقال أيتها العزيرة بماذا  
تحلين؟

وأى شئ تعتقدين أنه أجل ما فى الأرض، وماهى أئمن  
هدية يستطيع الانسان أن يسأل الله نيلها؟

فقالت الصبية جادة: أئمن هدية؟  
إنك يا جدتي خير من يجب على هذا  
السؤال، فقد عركت الدهر تلك السنين  
الطوال وأصبحت لك فيه حكمة واسعة.  
ثم حولت الفتاة وجهها إلى امرأة كانت  
اجالسة في ظل شجرة يانعة من أنجار  
لزيروفن.

«أجل شئ» وأئمن هدية يا عزيزتى  
هو النور. لقد كانت العجوز لا تبصر،  
فأنها كيف بصرها منذ عديد السنين،  
فحمرت الفتح بجبال الطبيعة.

صدر ذلك الجواب من قلب مغم  
بالآلام، غير أن لودفيج وكان

غير راض عن هذا الجواب قال بصوت مرتفع: كلا كلا.  
ليس النور بأعظم هبة للانسان، ما النور إلا منحة جميلة.

(١) الاسم الاول لبيتروفن



«بيتروفن»

في هذا العالم الملى بالأمل والألم، والفرح والترح، ناس  
تظلمهم أجسام الناس وصورهم وتحتويهم كنام وأسماءهم.  
ولكنهم غير الناس، فبما خصهم الله به من المزايا، وفضلهم به  
من المواهب، وأفردهم به من الصفات. وهؤلاء أغراض  
الأيام في حقدتها، والسين في كيدتها، فتن في الزاوية عليهم  
فيزدرونها، وينصرفون عنها، أملاً ما يكون بالعره نفوسهم،  
وبالآباء طابعهم. ينسون الحياة الدنيا  
وساكنها، لا يشغلهم بهرجها، ولا  
تخدعهم زيتها، هم في حياة روحية عالية  
الذرى، مؤرجة العبير، معطرة الشمع،  
لا تشخص أبصارهم إلا إلى مورد واحد  
هو ذلك النور الأبدى الذى يستمدون  
منه عظمتهم.

\*\*\*

في حديقة كبيرة: في مدينة من  
أعمال الرين: في ليل صيف جميل:  
حيث أطل القمر على عشيقته الأرض  
فلبست من أجله قلبها من الحضرة:  
وناجت الأزهار التجوم: وقبّل النديم  
أوراق الأشجار فترنحت طرباً.

في هذا الليل الجميل: جلس ثلاث نساء وشاب قوى البنية:  
فرحين مستبشرين بجبال تلك الطبيعة: وقد جمعت الطيور

وسعادة مؤنسة ، وتسلية حلوة ، لكنه ليس أئمن شيء ، ليس هو الحياة ،

فأسكت الصغيرة يده وقالت « لودفيج الأصوات الموسيقية » قالت ذلك وقد تذكرت صوت والدها الجبل وتوقع شقيقها على البيانو بما يأخذ حقيقة بلب السامع . قالت ذلك متأثرة بما كانت تسمعه في ذلك الوقت من حين تغريد البلبل فوق شجر الزيزفون .

غير أن بيتوف لم يعجبه ذلك أيضاً فقال « أيها القلب الصغير المتأثر بالتوجات المنتظمة ، حقاً إن الصوت الموسيقى أفضل من النور ، بل هو النور في صورة معنوية ، ولكن ليست الأصوات الموسيقية هي أفضل شيء . أمام لماذا لا تسمعنا صوتك ؟ » فاقربت الأم بصدرها الى ولدها وقالت « أي بني : أفضل شيء هو الحب » فقال بيتوف وقد هاجت أعصابه « أيها الأم المحبوبة لقد بددت أنت أيضاً عن الصواب فليس الحب إلا مجرد حلم . وأنا لا أريد أن أحلم بل أريد أن أخلق . أريد أن أحيي . واعلموا أيها الاعزاء أني صادق فيما أقول . إن أئمن هبة يهبها الله عبده ، هي قوة الابتداع ، وإني أشعر بيزورها تنبت في صدري . اللهم هبني من لدنك تلك الهبة وحدها . واسلني من أجلها كل شيء سواها مما يسألك الناس إياه . اللهم اسلني كل منحة دنيوية وهبني من لدنك قوة الابتداع الأبدى فأخلق بها بمعونتك دنياي أنا . كللن أخلق دنيا واحدة بل أخلق الآلاف بقوتي وأمرى . اللهم إني لا أقتنع في حياتي بتلك الأرض المحققة الضيقة . الأصوات الموسيقية سأسمعها وأتمتع بها ، ولكن ليس بطريق الحواس البشرية . وسأرى ، ولكن بغير حاسة البصر وأما الحب — إيه ما أسعد من يحبه الله ، إنه لن يتعذب قلبه الضعيف البشري . »

قال ذلك ونهض من مقعده ، كأنه كان يصلي ، وقد شعر بحالوه الثلاثة بعاطفة غريبة فقدت أخته الصغيرة ترتجف وامتلأت عين الأم بالدموع . وحجب القمر صحابة كثيفة . وعصفت ريح شديدة أخذت معها أوراق الأشجار في السقوط . وهكذا غدرت بهم الطبيعة فأرحوا الحديثة إلا لودفيج ، فقد

ظل جالساً تحت شجرة الزيزفون ينادي ربه ، فأزل الله سبحانه وتعالى عليه رسالته ، وغداً بيتوف نبيه في هذا الفن المقدس .

وفي عام ١٧٩٢ غادر بيتوف مدينة Bonn مسقط رأسه . ورحل الى فينا . وقد لازمته منحة الله طوال حياته . فعاش لا يعباً ، غتت الناس حوله طرباً بأناشيد ، أم بكت من قطعه المحزنة . جثا الناس امام عظمت أم نعمت عليه . وهكذا خلق بيتوف في كل قطعة من قطعة التسع المعروفة بالسفوني دنيا جديدة يسكنها خلق جديد . وهكذا ظهرت أوبرته « فيديليو » فكانت درة تكلل بها تاج الأوبرات حتى اليوم . وهكذا ابتدع من فريديان البيانو الوفيرة وقطع الافتتاحيات « الأوفرتير » وغيرها ما يظل حياً الى الأبد .

ولكن الدنيا التي ازدهارا وانصرف عنها ، أبت إلا أن تتأثر منه . فسقط عليه . وختمت على سمعه . وجعلته أصم . لا يقع إليه من أصوات الدنيا رنين . ولا يتمتع من نعمها بخين . فكأنما حرمته الدنيا أنصص ما يعيشه من حياته الروحية العالية الذرى . بعد أن نقض يده من متاع الدنيا الزهيد . عاش أبعد الناس عن الاغترار بتقدير الناس . رحب الصدر للألم . حسن الاستقبال للكاره . ماشكاً يوماً ، وإن لم يره الناس باسماء « أماء . أماء . أريد الآن أن أحلم . أريد أن أستريح الى السكون لقد أنهكتني اليقظة . وأرهقني الابتداع . »

كذلك لفظ بيتوف نفسه مع هذه الكلمات . وفاضت روحه الى الرفيق الأعلى . تودعها أماني عشيراته الثلاثة — النور ، وأصوات الموسيقى ، والحب . ولكن نور بيتوف لم ينطفئ . وأصوات موسيقاه خالدة ، وجه يمن في قلوب جميع المخوقات الذين صفى نفوسهم وظهر أرواحهم وحرر مشاعرهم ؟

## اعلان من إدارة المجلة

مطلوب للجنة ولاء ومراسلين بالاقاليم في أنس في نفسه الكفاهة فليخبر الإدارة



# الشعر الغنائي

## الموشح

لشاعر المطبوع، والكاتب المبدع  
الأستاذ على الجارم المفتش بوزارة المعارف



لا يجرى مع النغم الذي يريدونه، ورأوا أن المشاركة كانوا يقولون الشعر ثم يلحنونه، وأن التلحين لذلك لم يكن حراً طليقاً، بل كان الوزن الشعري يقيد ويحول بينه وبين تصوير العاطفة تصويراً صادقا، ومثل ذلك مثل من يشتري الثوب مخيطاً ثم يعمل على أن يطوله من ناحية ويقصره من أخرى حتى يتقارب مع ملامحة جسمه. رأوا ذلك فأرادوا أن يخضعوا الشعر للنغم، لا كما فعل المشاركة من إخضاع النغم للشعر. لذلك خرجوا عن الموازين الشعرية المعروفة وبتقيدها بها. والذي ساعدهم على ذلك أن الشعراء في العصر العباسي الأول تصرف بعضهم في الأوزان كسلم بن الوليد، ثم تصرفوا في القوافي كما تراه في بعض أشعار بشار وابن المعتز، فكان هذا التصرف تمهيداً لاكتبار الموشح الذي تصرف في الوزن والقافية معا، فهو مرة يجرى على أبحر الشعر المعروفة كوشح ابن سهل الاسرائيلي، وابن الخطيب فكلهما من بحر الرمل، وكثيرا ما يبتكر له الأوزان، حتى لقد قيل إن بعض الألحان الموسيقية كانت تسمى إلى مصر من بلاد الروم على أوزان ساذجة تضرب

الموشح — أول ظهوره بالأندلس، والسابق إلى ابتداعه مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله المرواني، ثم تبعه أحمد بن عبد ربّه صاحب العقد الفريد. وبزهما فيه عبادة القزاز شاعر المعتصم صاحب المرية، وهو من ملوك الطوائف، وكان الموشح مظهراً للإبداع والافتنان، ومن أشهر الوشاحين الأعمى التطيلي، والطبيب ابن باجة سنة ٣٣٥هـ وإليه تنسب أكثر لحون الأصوات التي كان يتغنّى بها في الأندلس، وابن اللبابة سنة ٥٠٧هـ، وابن سهل الاسرائيلي ولسان الدين بن الخطيب.

وانتقل الموشح إلى المشرق فحاول نظمهم جماعة من الشعراء ولكنهم لم يلبثوا شأوا الأندلسيين، فكانت موشحاتهم لا تخلو من تكلف وبجز عن اختيار الكلمات الموسيقية المربة.

ومن أول المحسنين في هذا الفن من المشاركة ابن سناء الملك، وله الموشحة المشهورة التي لا يزال يتغنّى بها إلى اليوم: —

كلّى يا محب تيجان الربا بالخلي \* واجعلى سوارها من عطف الجدول  
وجاء بعده كثير من شعراء مصر والشام ومن أشهرهم الشاعر الموسيقي الملحن شمس الدين الدهان سنة ٧٢١هـ، قال ابن شاعر الكتبي وكان ينظم الشعر الرقيق ويدري الموسيقى ويعمل الشعر ويلحنه ويتغنّى به المنفون وكان يلعب بالقيانون.

والذي دعا الأندلسيين إلى ابتكار الموشح أنهم رأوا أن الشعر كفيها بولغ في شطر أبجره أو جزئها أو نهكها ربما

تليذاً لاسحاق الموصلي، ويرعون، فيا يزعمون، أن إسحاق رأى من دلائل نبوغه ما أوجس منه خيفة أن يكون له شأن فوق شأنه في آعين الخلفاء، فأغراه بمغادرة بغداد إلى الأندلس .  
والموشحات تنفي بمصر من زمن بعيد، غير أن اختيارها لم يكن مرفقاً، فلم ينتخب أرقها لفظاً، ولا أغزرها معنى . ولا أبعداها في الافتتان اللفظي وزناً . وجرت عادة المغنين أن ينشدوها معاً فلم تظهر ألفاظها، ولم تضح معانيها، وظل الذي يبقى لك منها أصوات تجرى على نغم موسيقى خاص . والتزم المغنون، أيضاً أن يجعلوا التوشيح مَدْخِلاً للأدوار . فهو عندهم كالحتم أن يغني التوشيح ثم يتلو الدور، وفي العصور المتأخرة دخلت اللغة العامية الموشحات ؟

على آلات الموسيقى خالية من الكلام، فكان المغنون يأخذون اللحن منها، ويتأملون توقعه مراعين متحرّكاته، وسوا كنه، وينظمون الكلام على هواء، وعلى قدر ما فيه من الأغصان والسلاسل حتى يكمل توشيحاً موزوناً .

ولم يسبق الأندلسيون المشاركة إلى الموشح لسبقهم إياهم في الموسيقى والغناء، فإن المشاركة من غير شك كانوا أساطين هذا الفن وعماده غير مزاحمين، وقد برعوا فيه وأبدعوا، وكان منهم الأعلام المبتكرون الذين يمجج بذكرهم كتاب الأغاني . والأندلسيون عيال على المشاركة في هذا الفن، فلم يزدهر بينهم إلا حينما اجتاز زرياب الفارسي إلى عدوة الأندلس أيام خلافة عبد الرحمن الثاني، فقد كان في خدمة المهدي العباسي، وكان

## راديو تلفونكن

TELEFUNKEN

تجدوه بمحلات  
عنبر بواس

مصر

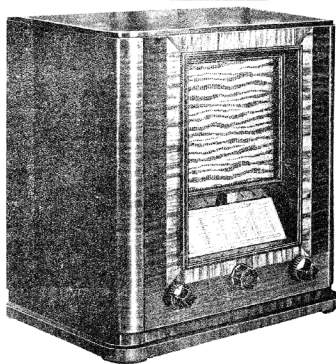
شارع ابراهيم باشا ٧٣

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع فؤاد الأول ١٨

تلفون ٢٣٠٥



ذو الشهرة  
العالمية

الذي قرره

الحكومة

الالمانية لاذاعة

قراراتها

تسهيلات عظيمة وبالتقسيط

# أدب الموسيقى وفلسفتها

## أبو الفرج الأصفهاني أسلوبه البليغ في التأليف

• للكتاب الأدبي الأستاذ خلون •

في ذلك لأبي الفرج وأغانيه ، فقد سقط ذلك الأدب على الأغاني وأخذ يقتطف من ثماره الدانية ويستمتع بجماله القريب المثال ، هذا وأبو الفرج يمشي له ويرحب ، ويدي له ويقرب . وما يزال هذا دأبه من الحفاوة بتليذه والسخاء عليه حتى يخرج أديباً متمكناً وطائباً مفتناً . فان استزاده أديباً زاده وإن عاد إليه كان به حفيأً وعليه منعاً مفضلاً .

ولقد وضع علماء الدين حدوداً ورسموا مناهج لا يكمل للبره دينة حتى يوصف بها ولو جاز أن نستعير هذا السنن في الأدب لأوجبنا على كل متأدب أن يستضيف الأغاني ويعكف عليه ستين طوية حتى يكمل أدبه ويصح بيانه ويستقيم لسانه . وعلى هذا فلنا في القول رخصة بأن من لم يتأدب على الأغاني ولم ينجح اليه ويجاوره ويصفيه نفسه ويخلص له وقته فليس بأديب وإن طالول وكابر . وشبه له في الأدب وقتن به الدهاء وخدع فيه نفر من الخاصة .

إن أسلوب أبي الفرج في أغانيه أسلوب منقطع النظر ذلك أنه يجمع إلى السهولة المتانة . ويقرن القوة بالسلاسة . ويتجأى الألفاظ المستكرهة . ويحفظ عن التعابير الحفنة . ويتخير الكلام وينتقى الجمل . ولا يدع اللفظ يخدع عن نفسه بل يتحنه امتحاناً شديداً قبل أن يستخدمه . بل إنه يبدأ امتحانه في مرتبة الحروف ويخرجها فينظر إلى الحروف التي ركبت منها الكلمة فان كانت متألقة متسقة قلبها ثم أضاف إليها أخرى مماثلة لها وهكذا حتى تكمل الجملة ثم تكمل بعد ذلك المقالة .

ومن أجل ذلك يندر في أسلوب أبي الفرج اللفظ الجاف والكلمة الصعبة القياد . ومن أجل ذلك جاء أسلوبه حلواً مساعاً وصفاً مستطاباً .

وظاهر كتاب الأغاني أنه رواية ، ذلك أن أبا الفرج يسلسل الحوادث وينسبها إلى أهلها وقد يسبق إلى ذهن بعض الناس أن الأسلوب الذي صيرت فيه الحوادث هو لأصل الرواية ولكن هذا وهم . والحق أن أبا الفرج كان يتلقى الحوادث ويصهرها في ذهنه ثم يسبكها من جديد في أسلوبه .

أسلفنا القول في كلتنا الأولى عن فضل أبي الفرج الأصفهاني على الأدب العربي ، وكيف دون تاريخه وجمع شتاته . وحفظ نفائسه ، وخلد على الدهر آثاره . ثم كيف كان الفضل في ذلك للفناء . والموسيقى إذ كانا هما اللذين حفزا من همته وأذكيا من حماسه حتى تنشط إلى التأليف . فلو أن أديباً العرب كان من مهمهم في يوم من الأيام أن يحفظوا بذكرهم أعظم رجل في تاريخ الآداب العربية لبرز اسم أبي الفرج مشرقاً كالشمس في رابعة النهار . يخطف سناه الأبصار ، ويضيء ذكره المآصار . وعلاجه القلوب روعة ويفعم أثر النغوس جلالات . وإلى لتأخذنى نشوة من السرور حين يرد ذكر أبي الفرج في مجلس أو يقع بصرى على اسمه في كتاب . ولولا أنى من المؤمنين الذين يجانبون السرف في التعبير لأجزت بحمدته من الأدب لصاحب الأغاني .

وليس فضل أبي الفرج على الأدب قاصراً على الجمع والرواية وترجمة الشعراء والمغنين والموسيقيين ، ولو كان هذا مبلغ فضله لكان فضلاً عظيماً وجاءه كبيراً . ولكن أبا الفرج كان أحد أولئك الذين بسط الله لهم أنعمه وأسغى عليهم منته وأكثر لهم من عوارفه . جاء خيراً من جميع نواحيه . عظيماً في جميع جوانبه ، ما يكاد المرء يفقده في مجال كرم من مجالات الأدب حتى يحده السابق المجلى ويلفاه حامل العلم ورأس الطليعة . ومن آياته الباهرة في الأدب أسلوبه البليغ الذي رصع به كتابه ، وحلى به روايته ، وجعله مثلاً أعلى في قوة البيان وسلاسة التعبير وقوة الاقتاع ، ذلك إلى سهولة مغرية وبساطة مطمعة حتى أصبح أحق الأساليب وصفاً بالسهل الممتنع . وكأين من أديب طارت شهرته وذاع في الأفاق صوته وتأدب بأسلوبه المبتدئون وأخى الأديباله الرؤوس ، والفضل

ومن أجل هذا جاء الأسلوب من طراز واحد في الكتاب كله ولم تشبه عاتبة الخلط والترقيع .

ولنا أن نستنتج من ذلك أن أبا الفرج كان لا يرضى عن كثير من الأساليب التي انحدرت إليه بالرواية وأنه كان من القوة والتمكن من اللغة بحيث يحيلها عن أصلها إلى أصله ويسموها إلى مستواه . وقد قول أبو الفرج ، نقلت عن كتاب من فلان ، فهذا لا مجال للشك في أن الأسلوب أسلوب المتقول عنه إذ أن هناك فرقاً لا يخفى بين قوله ، حدثني ، وقوله ، نقلت ، فهو في الحديث يحتفظ بالواقعة ويضفي عليها من أسلوبه وليس الشأن في النقل مثل هذا . وقد وضع بما أسلفناه أن أبا الفرج نفخ في كتاب الأغاني من روحه وأفاض عليه من نفسه وأبرز فيه شخصيته ، فانت تجده في كل صفحة بل في كل سطر وإن شئت في كل كلمة .

ومن محاسن أسلوب أبي الفرج خلوه من السجع المتكلف واسترساله في التعبير ، مع غلبة السمع على الأساليب في عصره فكأنه كان أمة وحده في الأسلوب ينضج من معينه الخاص ، ويصدر عن أدبه المستقل : فلا تقليد ولا محاكاة ، ولا تعمل ولا تصنع ، وإنما عفو الخاطر وإسعاف البديهة .

ومن الحسن حقاً أن يكون كسب الأدب العربي من أسلوب أبي الفرج قد جاء عفواً لم يقصد إليه من كتابه ولا عمد فيه إلى شيء من التجويد أو محسنات الصناعة ، ذلك أن أبا الفرج ما كان همه في أغانيه أن يخرج للناس أسلوباً حسناً أو يترك لهم قالة بليغة وقد لا يكون هذا الخاطر جاشاً له في بال . ومبلغ الأمر أن مؤلف الأغاني كان أدبياً بطبعه فألف أغانيه مائحاً من هذا الطبع صادر عن تلك السليقة وغير ناظر إلا إلى الغاية التي ألفت إليها وهي تسجيل فن الغناء وذكر ما أنساق إليه القول من أدب وتاريخ . فاما أن يكون الأسلوب غرضاً قائماً بذاته فذلك ما لا يتبله العقل ولا تهدي إليه البصيرة النيرة .

على أنه لو جاء أديب يقرر أن الفائدة التي يفيدها قارىء الأغاني من أسلوب أبي الفرج لا تقل عما يفيد ما اشتمل عليه الكتاب من أدب وغناء وموسيقى لما كان فيما ذهب إليه شيء من المبالغة أو الاسراف .

ولأسلوب أبي الفرج منزلة على غيره من الأساليب ، تلك أن هذا الأسلوب كان كما قد كتبه صاحبه يصلح في كل زمان . وقد أدركننا الناس يشيدون بهذا الأسلوب ويتغنون بمحاسنه ونحن اليوم نردد بعض ما قالوه وسيأدب خلفاؤنا على مثل هذا

وأعقابهم من يعدم . وأحب أن هذا الاجماع لم يحظ به إلا القليلون من أصحاب الأساليب البارة والطرائق الباهرة وما ذاك إلا لأن أبا الفرج قد وفق لسر اللغة ووقف على خواصها وكان أسلوبه مظهر هذا التوفيق . وليس من شك في أن أحق الأشياء بالبقاء أصلها وأشدّها نفعا .

ولما كان أسلوب أبي الفرج صالحاً للتعبير في كل عصر متمشياً مع كل سليقة سليمة ، مؤدياً لكل غرض من أغراض البيان ، فهو أحق الأساليب بقاءً وأدومها على وجه الأيام وأحبها إلى نفوس الأدباء . فأسلوب أبي الفرج في الوصف هو أعودج البلاغة في اللغة العربية من بين أساليب الناس ولو أنك قرأته على صغار النشء من تلاميذ المدارس لما وجدوا فيه عسراً على أفهامهم أو إغلاقاً يحول بينهم وبين تفهمه . هذا على أنه من الطراز الأول في الأساليب وليس الشأن مثل هذا في غيره من أساليب أئمة البيان وغول البلاغة في اللغة العربية فقد أنطبع معظمها بطابع العصر الذي عاشوا فيه .

وأنت تسمع الناس يقولون اليوم بالإنجاز وينحون نحو الاختصار ويجهلون أن يؤدوا أكبر المعاني في أقل الجمل وأن يقرأوا من أسلوبهم حتى تفهمه العامة وتستطيعه الخاصة يحاولون أن يدعوا الألفاظ الوحشية تموت في عزلتها وهذه الأوصاف على كثرتها وتأنيها على الكاتب وندرة اجتماعها لواحد من الأدباء ليست إلا بعض ما وصف به أسلوب أبي الفرج الأصفهاني في أغانيه ونحن نكتب هذا ليقراه الناس وهم بين رجلين : رجل قرأ الأغاني ودرسه وأفاد من أسلوبه فهو أسرع الناس إلى تأييد ما نقوله ، وقد يرى فيه بعض القصور ، ونحن نقره على هذا الرأي ونعذر من القصور والتقصير وتضمن أن نوفق لأداء بعض ما طوق به أبو الفرج رقاب الأدباء . من فضل وأن يلهمنا الله الوفاء لهذا الرجل العظيم .

فأما ثاني الرجلين فهو الذي لم يواته الحظ بقراءة الأغاني أو أن يكون قد ألقى عليه نظرات سريعة أشبه شيء بنقر المصافير فهو يوجب ما نقره عن أبي الفرج ويحمل ذلك على المبالغة أو خطأ في الحكم وشطط في القضاء . ونحن ندعو أبا الظنة هذا إلى أن يعاود قراءة الأغاني ويكثر من النظر فيه ثم يمتحن نفسه بعد ذلك فإذا أوضحت نتيجة الامتحان فانا لا نقضيه شكراً على هذه النصيحة أكثر من أن يكون معنا حزباً في التشجيع لهذا الأمام العظيم ؟

M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُوزْنَاخ

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح ابراهيم باشا رقم ٢٠ بصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة وصليح وتجديد كافة انواع الآلات الموسيقية وأدواتها  
متعمدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

R. C. No. 127

20 Rue IBRAHIM PACHA - Le Caire

Tel. 42466

Cabalıs Busnach-Cairo

## أكبر مستودعات بالقطر المصري

للآلات الوترية

للآلات النفخ

على اختلاف أنواعها

نحاسية وخشبية



وارد أكبر مصانع العالم الاختصاصية في صنع هذه الآلات

مبيع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بخصم ٣٠ في المائة





# مدرك الموسيقى

## الحلقات السلبية الصاعدة والهابطة :

فان جرى ترتيب النغات في الحلقة السلبية على نحو ماتقدم  
من الشمال إلى اليمين ، سميت « حلقة سلبية صاعدة ، إذ تزداد  
نغاتها في الحدة تدريجاً . فان تعاقبت من اليمين إلى الشمال  
سميت « حلقة سلبية هابطة ، إذ تزداد نغاتها في الغلظ تدريجاً  
هكذا :-



مثال ٣ . دو سى لا صول فا مى رى دو  
وتسمى النغمة التي يتبدأ بها مثل هذه الحلقة وجواب الحلقة .  
والنغمة التي تنتهى بها الحلقة « قرار الجواب .  
المرتبة أو الديو ان أو الأوكتاف :

وكل ثمان نغات تبني على الصورة المتقدمة أى تأخذ في  
ترتيبها الترتيب التدريجي ( السلى ) صعوداً أو هبوطاً وتنتهى  
بحجوب الأساس ( في حالة الصعود كما هو الحال في مثال ٢٠١ )  
أو بقرار الجواب ( في حالة الهبوط كثال ٣ ) ، يطلق عليها  
اسم مرتبة أو ديو ان أو أوكتاف (١) .

## الحلقات القفزية :

ويمكن بناء حلقات أخرى من تلك النغات السبع الأساسية  
بشكل يغير الترتيب التسلسلي الذي راعيناه في بناء الحلقات  
السلبية ، بل بمراجعة قيود أخرى في ذلك الترتيب ، كأن يبدأ  
بأساس الحلقة ثم تحذف النغمة الثانية ، وتثبت الثالثة ثم تحذف  
الرابعة ، وتثبت الخامسة ثم تحذف السادسة ، وهكذا حتى تكرر  
النغمة الأولى نفسها . فمثلاً يمكننا أن نبني الحلقة الآتية على  
الأساس « دو ، هكذا « من الشمال إلى اليمين » :-



مثال ٤ . دو ٢ لا فا رى سى صول مى دو

## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس الثاني

أوضحنا في الدرس الأول أن الموسيقى تتركب من سبع  
نغات أساسية تكرر نفسها صعوداً وهبوطاً ، كما بينا تلك النغات  
على آلة البيانو ، التي تعتبر أصح وسائل الايضاح للبتيدين ،  
لمعرفة مواقع هذه النغات وترتيبها بعضها بالنسبة لبعض .

## الحلقات السلبية :

يمكن أن تكون حلقات عدة من تلك النغات إذا ابتدأنا  
من أى منها وسرنا على الترتيب حتى تكرر تلك النغمة نفسها .  
فيمكننا مثلاً أن نبتدىء بالنغمة « فا » وتكون الحلقة الآتية « من  
الشمال إلى اليمين » :-



مثال ١٠ . فا مى رى دو سى لا صول فا  
كما يمكننا أن نبتدىء بالنغمة « مى » وتكون الحلقة الآتية :-

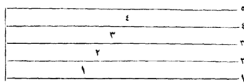


مثال ٢٠ . سى لا صول فا مى رى دو سى  
وهكذا ...

ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات السلبية ، لأنها تأخذ في  
بنائها الترتيب التسلسلي . وتسمى النغمة الأولى التي تبني عليها  
الحلقة « أساس الحلقة » ، والنغمة التي تنتهى بها الحلقة  
« جواب الأساس » .

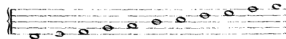
وتشتمل كل حلقة من تلك الحلقات على ثمان نغات ، ضمنها  
أساس الحلقة وجوابها .

١ - أوكتاف كلمة مشتقة من اللفظ اللاتيني ( Oktavus ) ومعناه ثمانية



شكل ٢ .

وقد سبق أن عرفنا أن النغمات السبع يمكن ترتيبها في شكل سلم صوقي، صاعد أو هابط . وهذا المدرج الموسيقي الذي يمثله الخطوط الخمسة هو في الحقيقة مسقط لسلم يمكن وضع هذه العلامات « النغمات » عليه . وقد اصطلح لتوفير عدد الخطوط المستعملة أن توضع نغمة على كل خط من خطوطه الخمسة وأخرى فيما بين كل خطين « أي في الأنهار » وعلى ذلك فالمدرج الموسيقي يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة : خمس منها على الخطوط ، وأربع في الأنهار ، وواحدة أسفل الخط الأول ، وأخرى على الخط الخامس . كما هو في شكل ٣ .



شكل ٣ .

أقوى مؤسسة  
من نوعها  
٦٨  
شارع قصر العيني  
مصر  
تليفون  
٤٣٣٠٧

شركة مصر للنشر والإعلان

ويمكننا بناء مثل تلك الحلقات بقيود أخرى كأن يبدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمتان الثانية والثالثة ، وتثبت الرابعة ثم تحذف الخامسة والسادسة ، وتثبت السابعة ثم تحذف الثامنة والتاسعة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها .

فلا يمكننا أن نبني الحلقة الآتية على الأساس « ف » هكذا من الشمال إلى اليمين : —

مثال « ف » : فـ دـ صـ لـ لا ـ مـ سـ فـ  
ويمكننا بناء تلك الحلقات بقيود أخرى مثل ذكر نغمة وحذف الثلاث التي تليها في الترتيب التدريجي ، أو ذكر نغمة وحذف الأربع أو الخمس النغمات التي تليها ، وهكذا .  
ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات القفزية .

التدوين الموسيقي « النوتة الموسيقية » :

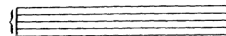
ولقد حاول الناس في مختلف العصور تدوين الأصوات الموسيقية حتى أنه ليكاد يكون لكل ملكة من الممالك المتعدية أثر في تطور هذا التدوين .

وسنشرح فيما يلي بيان الطريقة الحديثة المصطلح عليها في جميع الممالك :

تدوين الأصوات الموسيقية على الورق يسمى « بالنوتة الموسيقية » ، وهي عبارة عن علامات تشير إلى تلك الأصوات وترسم فيما يسمى بالمدرج الموسيقي .

المدرج الموسيقي :

عبارة عن خمسة خطوط أفقية ، ترسم متوازية ، على أبعاد متساوية ، كالمدينة في شكل ١ .



شكل ١ .

وتحصر خطوط المدرج الخمسة بينها أربع مسافات تسمى بالأنهار . وتعد تلك الخطوط والأنهار من أسفل إلى أعلى : فأعلى الخطوط أولها ، وأعلاها خامسها . كما يسمى النهر الأسفل بالنهر الأول ، والأعلى بالرائع ، كما هو مبين في شكل ٢ .

# التربية الموسيقية

## موسيقى الطفل

في رياض الأطفال

يحتاج عنه فقد ان محبة

الطفل للموسيقى، وتأثره

بها، لأنه في هذه الحالة يجاهد

بوسيلة صعبة المراس في سبيل التعبير

عن أفكار ومشاعر ليس لها محل من تجاربه

السابقة أو دراباته الخاصة .

لذا يجب أن يكون الغرض الأساسي لمعلم أو معلمة الموسيقى

في الرياض هو إمداد الأطفال بتجارب موسيقية وتنبه شعورهم

الموسيقى وتزويدهم بما من شأنه التعبير عن هذا الشعور بما يناسبه وكذا

وضع أسس ثابتة للفهم والادراك الموسيقي، وذلك بالغناء باختيار

الملائم من الموسيقى وما يصاح منها لاستيفاء الأغراض المتقدمة .

ولنبحث الآن في كيفية استخدام غرائز الطفل واستثمار مواهبه

الفنية الكامنة عند بدء التعليم الموسيقي كما قلنا أولاً مع ذكر

بعض الأمثلة العملية .

إن أول خطوة هي إيجاد مجال للطفل لسماع الموسيقى، غنائية

كانت أو عرقية، على شرط مراعاة حسن الذوق في اختيارها

فإن مجرد سماع نغماتها يساعد كثيراً على استئثار محبة لهذا الفن

الجميل حتى إذا ما بلغ من الفؤاد الطبيعي درجة كافية وجب البدء

بتربية إحساساته وإدراكاته الحسية التي لها علاقة بالموسيقى .

وإنما التري أن العنصرين الأساسيين اللازمة للاحاطة بهما

في التربية الموسيقية هما : علاقة الأصوات بعضها بالنسبة لبعض

من حيث استقرا كل منها زمناً معيناً يختلف طولاً وقصراً

عن الآخر، وكذا علاقة تلك الأصوات من حيث الارتفاع

والانخفاض، أو بعبارة أخرى الزمن والنغمة، وهذان العنصران

للأستاذ محمد محمد حبيب

المساعد الفني

بالتفتيش الموسيقي

بوزارة المعارف

ليس من السهل

أن يقوم أى فرد بوظيفة

التربية الموسيقية في الطفل وتعمده

التعهد اللازم غناً منه أنه ، على كل حال،

سيحصل على نتيجة أكثر مما سيحصل عليه

الطفل من تلقاء نفسه . إذ من المؤكد، أن كثيراً

من المعلمين والمعلمات يحصلون من الطفل على

نتائج عكسية تدعو إلى تأخر استعداد الطفل للموسيقى عما لو كان

قد ترك وشأنه . فثلهم كمثل الطبيب الذي يكره المريض على

تعاطى دواء غير ناجع، فيضره أكثر مما لو تركه وشأنه . ذلك لأن

مسيرة غرائز الطفل تحتاج إلى دراسة نفسية عملية عميقة ، وإلمام

كبير بطائغ الأطفال ونشأتهم وميولهم الفطرية وكيفية استثمار

مواهبهم وتحريك قواهم النفسية الكامنة .

ولقد قامت على أساس هذه الفكرة ، فكرة تعهد غرائز

الأطفال ، مدارس شتى . نذكر منها ، على سبيل المثال مدرسة

«دلكروز»، للحركات الأيقاعية التي أسسها إميل جاك دلكروز،

(Emiel Jaque Dalcroze) بعد أن كان مدرساً للهارموني بأحد

المعاهد الموسيقية ووجد أن تلاميذه يستفيدون من مادته بطريقة

رياضية . وحسب ، أكثر منها موسيقية، فكانت هذه الفكرة نواة

لتنبيه إلى وجوب اتجاه جهوده إلى ناحية أخرى عملية مما نتج عنه

تأسيس مدرسته الشهيرة وانتشار تعاليمه بتوسيع مدرسته وإنشاء

فروع أخرى لها لا تقل عنها أهمية .

لما تقدم ، يتضح أن معظم الخطأ ينحصر في البدء بتعليم الطفل

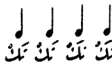
العزف بألة موسيقية دون أى إعداد سابق ، الأمر الذي كثيراً ما

لطبيعة الأطفال، وأن تعطى بطريقة متفقة مع ميولهم، دون قصد الوصول إلى نتائج تقليدية بوسائل ميكانيكية غير مثمرة .  
وإنه لمن المستحسن البدء بالقطع الموسيقية التي من نوع « المارش »، أو أغاني العمل التي يتجلى فيها تطور الوحدات الزمنية . لاشعار الطفل علماً بتساوى تلك الوحدات عن طريق متابعتها بالمشي في النوع الأول، وبحركاته التلقائية في النوع الثاني .

بعد هذا يمكن مطالبة الأطفال بالتعبير عن طول الوحدات الزمنية لألحان تعزف لهم، على أن يكون هذا التعبير علماً كالتصفيق بالأيدي أو هز الأيدي بالجلال أو التقر بالطبول أو الدفوف، وهنا نرى أنه قد أمكن البدء بأحد أشكال الموسيقى العزفية في أبسط مظاهرها .

ولا بأس في هذه الحالة بالاستعانة بالسبورة لرسم خط رأسى يمثل اتجاه نزول الدأثناء التصفيق أو القدم أثناء المشي وطبعى أن يقترح الأطفال أنفسهم بعد أسئلة بسيطة رسم الخط بهذا الاتجاه ( I ) من أعلى إلى أسفل، حتى يماثل حركتهم سائلة الذكر . وبعد إضافة نقطة تمثل موضع ركوز اليد أو القدم بعد تحركها يصبح الشكل الذى يقترحه الأطفال للتعبير عن الوحدة الزمنية هكذا : ثم هكذا : بعد تهذيب بسيط لتحسين الشكل أو تسهيل الكتابة . وربما اقترح الأطفال فيها بعد البدء برسم النقطة، ثم رسم الخط من أسفل إلى أعلى، مساعدة على سرعة الكتابة . وبذا يكون قد أمكن البدء بتعليم مبادئ التدوين الموسيقى بأبسط معانيه أيضاً .

ومطالبة الأطفال بتقليد الصوت الذى يسمعون عند التصفيق، أو المشي للتعبير عن الوحدة الزمنية، حصلنا من معظمهم على القطع « تك » وهذه نتيجة طبيعية يسهل الوصول إليها من الأطفال، وبها يمكن التعبير عن جملة وحدات زمنية هكذا :



وبؤالهم عما إذا كانوا يستحسنون إجراء تعديل طفيف في هذه التسمية حتى يكون الصوت الخاص بكل علامة متمداً

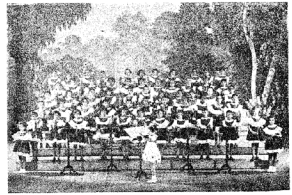
يسهل فصل أحدهما عن الآخر لعدم تعلق إدراك أحدهما بنفس عضو الحس المتعلق به إدراك الآخر . فاحساس الطفل بأثر حدة الصوت أو غلظه مجرد إحدى عمليات حاسة السمع، بينما يمكن اعتبار إدراكه للزمن عملية أخرى، لعللاقة لها بالسمع . ويتضح ذلك من أن للحركات الإيقاعية مهما كان نوعاً أثرأفى ترقية الإدراك الزمنى . ولكن الصوت في ذاته ( إذا نظر اليه مجرداً عن أى شئ آخر ) ليست له علاقة ما بالزمن .

ولقد يصعب تصور هذا القول نظراً لصعوبة تصور الصوت مستقلاً عن الزمن الحادث فيه . ولتسهيل ذلك أضرب مثلاً بأن تصور الانسان زهرة حمراء ذات رائحة خاصة، فمن الواضح أن الاحساس بلونها الآخر يختلف اختلافاً كلياً عن الاحساس برائحته الخاصة وذلك بالرغم من اجتماع اللون والرائحة معاً في الزهرة .

إذا تقرر هذا أمكن السير في كل من هذين العنصرين جنباً إلى جنب بحيث لا يهمل أحدهما مدة من الزمن اكتفاء بالسير في الآخر .

### إدراك العلاقات الزمنية

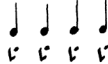
إن من أهم الأشياء تنمية غريزة الطفل فيما يتعلق بالناحية الإيقاعية . وهذا يمكن الحصول عليه بطرق شتى كالمشي والتصفيق بالأيدي، وفاقاً لنماذج إيقاعية معينة، والحركات الإيقاعية والألعاب الموسيقية المختلفة، وكالعزف بالآلات



فرقة إيقاعية من رياض الأطفال

الإيقاعية كالطبول والجلال والدفوف والمثلثات، مراعى في كل ذلك التدرج مع الأطفال بطرق سهلة للوصول شيئاً فشيئاً إلى تحقيق هذه الأغراض . على أن تكون جميع التمارين ملائمة

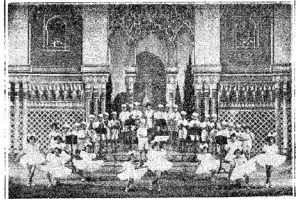
حتى يد صوت العلامة التي تليها وهكذا ، كان من الطبيعي أيضا أن يقترح بعضهم تسمية العلامة تا أو تاك بدلا من تـك ، السالفة الذكر . ويسهل بعد ذلك الاتفاق فيما بينهم على اختيار تـا ، لسهولة وصولها وبذا يصلون إلى التسمية المتفق عليها في الاسماء . الإيقاعية المنقولة عن طريقة إيميه بارى (Aime Paris) والمساءة ، لغة الإيقاع ، ( Langue de Durée ) ، المستعملة الآن في رياض الأطفال ، فيمكنهم إذن قراءة التمرين السابق هكذا:



وهنا نرى أنه قد أمكن البدء أيضاً بتعلم القراءة الزمنية ببسط

معاني القراءة

لقد أوردنا الآن أمثلة لبيان كيفية التمشي مع استعداد الأطفال وميولهم وطريقة تزويدهم بمعلومات مختلفة من عنصر الأيقاع ، في العزف والتدوين والقراءة ، وأرنا كيفية التحايل على أن يكون الأطفال أنفسهم مصدر تلك المعلومات دون تلقيهم إياها بطريقة تضعف ثقتهم بأنفسهم .



فرقة إيقاعية من رياض الأطفال

وما دام قصدنا من هذا المقال إنما هو إعطاء فكرة عامة عن أهمية التربية الموسيقية وطرقها للأطفال فانه يمكن للقارىء أن يتصور من هذا إمكان التدرج على هذا الأساس لتكوين استعداد الطفل للموسيقى بالسير به مرحلة بعد أخرى مع التصرف في الطريقة بما يلائم تطور غرائزه وميوله في كل مرحلة ؟

## ظهر حديثنا



الجزء الأول  
من كتاب

دراسة القانون

تأليف الاستاذ

مُصطفى نصرت بابا  
رئيس المعهد الملكي  
للموسيقى العربية  
دكتور محمود النجار الحفني  
مفتش الموسيقى بوزارة الثقافة  
ومراقب مدرسة المعهد

يطلب من إدارة المعهد

بشارع الملكة نازلي بمصر

تليفون رقم ٥٨٦٨٩

فَاءَ رَسُوْنَا لَ ع وَج ثَبِتْ دُنْ حَرَّ سِهْ حَىْ ثَبِتْ

شَاءَ يَا هَيَّ لَا يَا هَيَّ لَا يَا هَيَّ لَا يَا هَيَّ لَا

تَ أَنْ جَاءَ سِرَّ يَا وَلَ ذُو وَنَ مَا مَنَّا أَيْ حَلَّ نَ وَهَيَّ لَا

هَيَّ لَا يَا خَاءَ سَ عَسَ بَرَّ يَنْ تَ أَنْ مَنَ رَ كَبَّ هَا وَهَيَّ لَا

البرق

لحنه للمؤلف : الأستاذ أحمد ثابت  
وضع الغاروني : الأستاذ محمد حبيب  
(من كتاب الحفوفات الغامرة)

مطبعة النفيس الموسيقي  
وزارة المعارف العربية

وَكَذَٰلِكَ يَنْبُوعُ مَاءٍ  
وَأَمْنَحِ الْعَصْفُورَ رِيثًا  
وَأَمْنَحِ الْحَمْلَانَ صُوفًا  
وَالْفَضَا طَلَّ السَّمَاءِ

يَا إِلَهِي

وَأَرْمُقِ الْمُسْكِينَ قُوْتًا  
وَأَمْنَحِ الْمَرْضَى الشِّفَاءَ  
وَأَجْعَلِ الْمَسْأُورَ حُرًّا  
يَتَجَبَّهَ حَيْثُ يَشَاءُ

يَا إِلَهِي

وَأَمْنَحِ الْآيَتَامَ مَأْوًى  
وَدَّوِي الْيَاسَ الرَّجَاءَ  
أَنْتَ وَهْتَابٌ كَرِيمٌ  
أَنْتَ يَنْبُوعُ السَّخَاءِ

يَا إِلَهِي

الأناسيَّة



The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melody of eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, providing a simple harmonic accompaniment with chords.

The first line of musical notation is in 2/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The lyrics 'دیلِ ناز' are written above the notes. The bass line consists of a single chord, G2 (half).

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano (p) and includes a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The first measure has a treble staff with a half note G4 and a quarter note A4, and a bass staff with a half note F3 and a quarter note G2. The second measure has a treble staff with a half note A4 and a quarter note B4, and a bass staff with a half note G2 and a quarter note A2. The third measure has a treble staff with a half note B4 and a quarter note C5, and a bass staff with a half note A2 and a quarter note B2. The fourth measure has a treble staff with a half note C5 and a quarter note B4, and a bass staff with a half note B2 and a quarter note C3. The score is marked with a piano (p) dynamic.

تاشی ۴ حل ن دم تن قو ن کد سی قل ز ور ه لا

# مناقشة

تتوخى المجلة في اختيار مسابقاتها ، المسائل العلمية المجدية ، التي يتنفع بها أهل الفن ، والهواة ، والناشئين  
ولن تلتزم المجلة في أسئلتها ، فتعقدها على القراء والباحثين ، ولكنها تتمد لهم سبيل التفكير الهين ، فينهجونه في شئ.  
من البحث يسير .

وبحث حقائق الأشياء الموسيقية ، والانتباه إلى رأى قويم فيها . أشرف أغراض هذه المجلة ، وهى لذلك ستطالع  
قراءها الأفاضل ، مارأت منهم ميلا ورغبة ، بمسابقات تحنها العلم ، وسداها الفن .

## سَابِقَةُ هَذَا الْعَدَدِ أَجِيبُوا

الناى

العود

الكمانه

القانونه

- ١٠ - أى هذه الآلات مصرى بحث ؟
- ٢٠ - أيها أقدم عوداً ؟ وأيها أحدث ؟
- ٣٠ - أيها أكثر انتشاراً في الشرق ؟
- ٤٠ - أيها انحدرد في تطوره من الرباب ؟
- ٥٠ - أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟
- ٦٠ - أيها أقرب إلى الصوت الانساني في الأداء اللحنى ؟

وآخر موعد لقبول الاجابة ٨ يونية سنة ١٩٣٥

وستذيع المجلة في العدد التالى أسماء الثلاثة الاول والمكافآت التى ستوزعها عليهم





# دراسة القانون



نشرت مجلة علم الموسيقى المقارنة (١) التي تصدر في برلين مقالاً بهذا العنوان في المجلد الأول من سنتها الثالثة للعالم الموسيقى المستشرق الدكتور لثان عضو مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ ورئيس إحدى لجانه السبع وهي لجنة التسجيل. والدكتور لثان، فوق أنه دكتور في الفلسفة، عالم راسخ القدم في علوم الموسيقى الشرقية عامة والعربية خاصة.

وله بحوث فيها جلية الأثر، عظيمة الخطر، فإذا نشرنا مثاله هذا فإنا لا نقصد إلا إلى ما عالج فيه من بحث تناول موضوعاً لا يزال هم كثير من المشتغلين بالموسيقى. قال:

كتاب دراسة القانون، الجزء الأول، طبع القاهرة سنة ١٩٣٤ تأليف مصطفى رضا ومحمود الحفني، يقع في ١٢٩ صفحة من القطع الكبير، مطبوعات المعهد الملكي للموسيقى العربية.

في هتاف إعجابهم فتحيل صالة المعهد الجميلة مجلساً خاصاً لأصدقاء. وأما ثانيهما وهو محمود الحفني فهو مراقب المعهد وفي الوقت عينه القائم بإدارة شؤون الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وقد استحق مركزه هذا تقديراً لمكانته العلمية في الموسيقى ودراسته البيداغوجية فيها التي تلقاها في ألمانيا وأتمها في عام ١٩٣٠ ورجع إليه الفضل في النهضة الموسيقية الحديثة الخاصة بالتعليم الموسيقي في مصر منذ ذلك التاريخ.

وينقسم هذا الجزء إلى قسمين: قسم نظري وقسم عملي. فالقسم النظري يشمل بعد تمهيد تاريخي عن تلك الآلا: توضيحاً لطريقة العزف بها مردداً بالصور. أما القسم العملي فيحتوي على خمسين تمريناً للبتدى.

إن هذا المؤلف المدرسي جدير بأن يوجه إليه عناية خاصة إذ اشترك في تصنيفه شخصيتان بارزتان من قادة الحركة الموسيقية المصرية في الوقت الحاضر. فأولها هو مصطفى رضا رئيس المعهد الملكي للموسيقى العربية بالقاهرة ذلك المعهد الذي يقوم بالسير على الموسيقى العربية في مصر ويزود بها الناشئين من أبنائها وفي بنائه عقد مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ مشمولاً بالرعاية العالية الملكية، وكان المعهد متصلاً بأعمال هذا المؤتمر اتصالاً وثيقاً. ومصطفى رضا نفسه أحسن عازف على القانون في مصر ولقد كان عظه أثناء انعقاد المؤتمر سحراً لم يخلب عقول مواطنيه من أعضاء المؤتمر غيب، بل سحر كذلك عقول الأعضاء الأجانب وكانت له في هذا العزف مهارة فذة في أمانة شديدة على المحافظة على الأسلوب، ذلك الأسلوب الصادر عن اعتداد بالنفس وكان لسرعة حركات أصابعه على الأوتار وعمل التريعيدات سبباً في التقاسيم وفي انتقال المقامات ما يترك في المستمعين نفوة تبدو

١: المقصود بالموسيقى المقارنة الموسيقى غير الأوروبية

ولأنما يمتنا من الوجهة العلمية في هذا الكتاب طريقة معالجة مسألة تعدد الأصوات وهي أخرج مشكلة في الموسيقى المصرية في الوقت الحاضر . فلقد ظلت موسيقى الشرق الأدنى منذ أقدم العصور التي أمانا بها حتى اليوم أبعد موسيقى الممالك عن تعدد الأصوات الذي لا يدخل في تلك الموسيقى إلا أحياناً ويكون مقتصرأ على آلات معينة أو طريقة خاصة بالعرف بأكثر من آلة في وقت واحد . فثلا الزماره ، وهي آلة شعبية تظل إحدى قصبتها على نغمة ثابتة إلى جانب القصبة الثانية التي تقوم بتأدية اللحن . وكذلك في موسيقى النحت قد يصحب القانون والعود بعضهما بعضاً أو الكنتجة والنأي ، ويسير أحدهما على نغمة ثابتة فترة من الزمن . وينشأ عن عزف هذه الآلات مجتمعة . ولكل منها شخصية في تصوير الخط اللحني . نوع من تعدد الأصوات نسميه « الهيتروفوني » ( Heterophonie ) .

وأما تعدد الأصوات من آلة واحدة يجعل أعظم نغمت أوتار الكنتجة على نغمة ثابتة أو بواسطة اشتراك العزف على مطلق أعظم أوتار الطنبور فهو مرغوب فيه في تركيا بخلاف بلاد العرب وشمال أفريقيا . أما العود والقانون فلم يكن استعمال اليدن فيها في يوم ما مصدراً لتعدد الأصوات . والحقيقة أن الألحان العربية للنحت هي أبعد ما تكون موافقة لتعدد الأصوات . ولو أننا عرضنا مجموعة من الموسيقى غير الأوربية ذات الصوت الواحد وتساءلنا أيها يمكن أن يحتاج أو يقبل إدخال تعدد الأصوات عليه فإن الموسيقى العربية تكون آخر هذه المجموعة .

وإنه بخلاف الموسيقى المصرية فإن الموسيقى العربية نغز ألدقة درجاتها وثروة ألحانها ووجوب إظهار توافق الانتقال بين أنغامها فإنها تعدأ نموذجاً للموسيقى ذات الصوت الواحد السليم وبالرغم من ذلك فإن في مصر اليوم تياراً جارفاً يعمل على استيراد الموسيقى ذات تعدد الأصوات . وليس أصح هنا من استعمال كلمة استيراد . وإن ماظهر حتى الآن في مصر من موسيقى تعدد الأصوات لا يستحق أن يطلق عليه هذا الاسم إذ أنه مجرد تقليد غير موفق لقطع أوربية من موسيقى الرقص أو موسيقى السمر من النوع الساذج المنحط وإن التأليف الثلاثية فيها لتخط من قدر الابتعاد في اللحن « الميلودي » .

وإن الإنسان ليعجب كيف يمكن للأذن المصرية أن تخرج عن عاداتها فتستسيغ مثل هذا التاج بل كيف يمكن أن ينافس هذا التاج الدخيل ، الغراس الأصلي .

وحقيقة ذلك أن هناك عدداً قليلاً من الموسيقيين يتزعمون هذا الاتجاه يؤيدهم فيه من ناحية ، غير قليل من محبي هذا الفن من الجمهور ومن ناحية أخرى أصحاب المنافع المادية فيه ، فإن غزو الأجهزة الأوربية . من راديو وجراموفون وموسيقى الفلم الناطق ، للشعب المصري ليزداد سنة بعد أخرى وإن في الإعجاب الشديد والدعشة التي تقابل بها هذه المخترعات الأوربية ما يجعل تقدير كل ما يصدر عنها من الألحان تقديراً عالياً . ولقد قام أشهر من في مصر في رواية « الوردة البيضاء » التي هي أول فلم غنائي في مصر بفناءه . انشودة بحارة الفولجا ، الروسية في لغة عربية ومنذ ذلك الحين تغنيها كل القاهرة .

وإن الطبقة التي اعتادت زيارة أوروبا ، وهي الطبقة المورسة والطبقة المثقفة ، تنظر نظرة عالية للموسيقى الأوربية . وهم أقل فيما لقمة موسيقاهم وللفرق الدقيق الأساسي بينا وبين الموسيقى الأوربية . ، وهكذا وجد البيانو طريقه إلى الأسرة المصرية « كما وجدت آلة الهرمزيوم طريقها إلى الهند » ، وكتراستماله وذوبته فيها كثرة فاقت ذبوع الآلات الوطنية الموروثة .

ولقد رفض مؤتمر الموسيقى العربية الطلب المقدم إليه من أصحاب مصانع البيانو . وهم طلاب منفعة ، بخصوص إدخال البيانو في تعليم الموسيقى بالمعاهد الحكومية . غير أن هذا لم يقض على مزاحمة هذه المستحدثات

وإن هذه الحالة تظهر بجلاء شدة تأثير الحالة الاجتماعية في بلد ما — مع بعدها عن الموسيقى — في حياتها الموسيقية وتكوينها الموسيقي . وهذا درس يسجله التاريخ الموسيقي . وإنه لا يستبعد أن يأتي يوماً موسيقار مصري يكون في مقدور قوة ابتداعه الموسيقي لإخراج تأليف متعدد الأصوات يرى ، من التأثير الأجنبي ، أو على الأقل يعرف طريقه الشخصي وقدره تطوره في الأسلوب ، وهنا فقط تتغير الحالة الراهنة وتدخل الموسيقى الشرقية في طور جديد

لهذا قد أصاب مؤلفا كتاب دراسة القانون في أهمها وقفاً

## مذهب الأغاني

أهدى اليها الشاعر الموهوب ، الأستاذ اسماعيل صبرى الجزء الأول من ديوانه الذى خصصه فى « غزل الأغاني » وهو نوع من الشعر ، تتجلى فيه عاطفة الحب المقدس ، وتمثل فيه المحاسن فى أبدع صورها

وقد القينا اليه نظرة عاجلة ، فالفيناه ينم عن روح غنية بالشعر وإلهامه ، وما يتصل به من آيات البيان ولعلنا نفرده قولاً بعد أن تم قراءته . ونستكمل مطالعته ، ولا نكتفى السيد المؤلف أننا نحن وقع بصراً على عنوان كتابه . انصرف ذهننا إلى « مذهب الأغاني » للعالم الجليل المرحوم الشيخ الحضرى . فيها أخرجه مختصراً من كتاب « الأغاني » لأنى الفرج

وأحسب أن هذا اللبس يقع للتأدين جميعاً حتى يقرأوا الكتاب ويتدبروه

فبنى الأستاذ صبرى بمجهوده الحيد وتمنى لكتابه الذبوع .

## فى المعمر الملكى للموسيقى العربية

ستجتمع الجمعية العمومية للمعهد فى الساعة السادسة بعد ظهر يوم السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥ للنظر فيما سيرعرض عليها من الأعمال وستكون قرارات الجمعية صحيحة مهما كان عدد الحاضرين من الأعضاء الذين لهم حق الحضور طبقاً للبادة ٢٣ من قانون المعهد

## جماعة المتقنيات المصرية

فى باريس جماعة لتسجيل المتخجات الصوتية فى الاسطوانات ، وجهتها خدمة الموسيقى والمحافظة على طابع العصر الذى تعيش فيه

وقد تلقى معهد الموسيقى الملكى من إدارة هذه الجماعة بياناً بما هى آخذة فى سبيله من التسجيل ، وطلبت اليه الاشتراك فيه . فقرر مجلس إدارته بجلسته المنعقدة فى ١٣ من مايو سنة ١٩٣٥ الاشتراك لمدة سنة

بين التجديد الذى يتطلبه الذوق العصرى من وجوب إدخال تعدد الأصوات مع عدم الاختلال بطابع الموسيقى الشرقية .

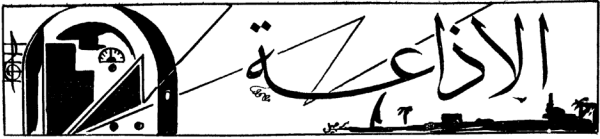
وإننا نلهمها أولاً تلك النزعة الجديدة وهى تدوين هذه الدروس بالعلامات الموسيقية بعد أن كانت غير مدونة وكان المرجع الوحيد فيها الاعتقاد على الذاكرة والتواتر . . ويحتوى العدد الأول أكبر من هذه التارين المدونة على الصوت المفرد ، تقوم اليدين فيه بعزف نغمت متماثلة فى ديوانين متوالين . ومن تمرين ٣٧ حتى نهاية الكتاب ، يبتدىء تعدد التصويت فتتفرّد كل يد بما تعزف . وكثيراً ما يكون اقتصار اليد اليسرى على عزف النغمت الأصلية فى الديوان الاغلاط بفرض مضاعفته . وأما فى التارين الخمسة الاخيرة فقد دخل فيها نوع من الاصطحاب الموسيقى تغلب فيه الأبعاد الثلاثية والسادسية والخامسة مع محاولة عمل اتجاهات متقابلة لا تتخلل بحركة الجواب أو مسافة الخامسة .

وإن المقطوعات ذات الصوتين لا تترك أثراً يشعر بثنى من نظام المارموني الاوونى . وإن ما توقعه المؤلفان ليطر جلياً فى المقطوعات التى تلها . ويمكن تحليل ذلك بأنهما ، وأحدهما مرتبط ارتباطاً شديداً بالاسلوب الموسيقى الذى نما فيه والآخر بصفته مؤرخ موسيقى لم يعطى هذا التاريخ ، لم يقبل استبدال الموسيقى القديمة القيمة بموسيقى مستوردة مشكوك فى أمرها

وإلى الآن أمام هذه التجربة الجديدة التى جمعها فيها بين الاحتفاظ بالقديم مع عدم إهمال اندماجها فى الحركة العصرية لا يدعى إلا أن آتمنى لهما التوفيق .



١٨ شارع بورصة بالرفيقية بالقاهرة  
18, Rue Borsa - Toufikia - Le Caire



هذا باب قصدا فيه إلى أسمى ما يؤديه معنى القد . فلا نخفي حسنة يجب إعلانها ، ولا نقستر على سيئة نبغى بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلح أن يجود ، ويستلزم المصير أن ينصلح .  
وسيل ، الموسيقى ، في ذلك الأخذ باللين والرفق . حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق . ترفع به عقيرتها ، لانتخاف لوما . ولا نخشى ثريا .  
لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفوا من النقاد . تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .  
وقد وافانا أحد حضرات المندوبين بملاحظاته على الإذاعة في الأسبوعين القارطين ، نشرها له بمقدرين جهده شاكرين له فضله .  
، إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله .

المحرر

حسب أن النشيد أغنية ، فالتبس عليه الأمر فأخرجه كما يخرج ألحانه وأغانيه . ولم يشأ أن ينزه الفرقة ، فيخرجه نشيدا قوميا تتداوله الأجيال ، وتتغنى به الاحقاب .  
هذه فرصة ضيعها الأستاذ والعود أحمد .

أجود المزارع

شكا إلينا كثير من المذيعين الموسيقيين قلة أجورهم ، وسوء ماوصلت إليه حالهم ، من جراء هذه القلة واستعمال شريط ماركوني الذي يذيع أغانيهم بدون أجر خاص . وهذا موضوع له خطره وأهميته ، فانه يتصل بأرزاق طائفة من الناس قضى الراديو على أعمالهم . وزاحمهم في كسبهم فكان لزاما أن يكون في الراديو نفسه عزاءهم ومتقدم .  
ولكن المحطة ، للأسف ، لم تتصفهم . ولم تقل عثرتهم . مع أنهم يبذلون الجهد ، ويلبسون المشقة في ضبط الإذاعة وإيجادتها وأمر هذه الطائفة ، عجيب ، فقد ألفت المحطة بهم بين نارين أخفهما طيب مشتعل .  
فان هم يخبروا معاونتهم من العازفين من طبقة مطعون في

أغنية بنك مصر

لا أتحدث إليكم اليوم عن بنك مصر وعيده ، وأفراح الأمة فيه . أوائل هذا الشهر . فقد سبقت الصحف إلى ذلك على اختلاف لغاتها ونزعاتها .  
إنما الذي أعرض له هو نشيد بنك مصر ، الذي أذاعه الأستاذ محمد عبد الوهاب في الحفلة الكبرى .

وهو نشيد أحكم الأستاذ إحسان العقاد وضعه ، وأجاد صياغته . لحي فيه البنك . ولم ينس مصر ، وابن مصر . ورجال مصر . واستقلال مصر . ثم نسج ثوب الكرامة من دواليب الصناعة بالحلة الكبرى . وعرج على الأسطول والمنشآت في البحر كالأعلام . وحلق بطائرات مصر كالنصور في الأجواء . إلى غير ذلك من الأغراض الوطنية التي عاجلها في لياقة ودقة تعبير .

فهل أحسن الأستاذ المعنى تلحين النشيد وإنشاده ؟ حتى يكون المؤلف والملحن كالحنسنا . وخيالها في المرأة ؟  
ذلك مانأسف له . فان الأستاذ عبد الوهاب ، أغلب الظن

## الشجر كبره

لقد كان لأذاعة الشجرة سكية حسن شأن آخر . فالسيدة لها طابع خاص في الغناء تحافظ به على تأدية الأدوار القديمة أحسن أداء .

فقد غنتا دوراً من مقام التهاوند «كادى هوا وصبحت عليل» كان المذهب فيه قوياً شجياً . وهكذا ظلت تغنى بأغصانه بوضوح وجلاء . وفى يقدره كل من سمعها من أنصار الغناء القديم .

## إبراهيم عثمان

تكاد تأخذ جميع أدوار إبراهيم طابعاً خاصاً متشابهاً . فالأدوار التي يقوم بأدائها يغلب عليها فن المرحوم والده . لقد أجهد نفسه كثيراً في إذاعته الأخيرة ، وكانت «الطبقة» عالية بحيث تدين تعب صوته في آخر الإذاعة . . . لقد كانت وصلة الجماهير طيبة حقاً ولا يمكن أن تأخذ عليه شيئاً فيها .

## المغنى وسريط

جرت عادة المحطة من يوم أن وفقت إلى تسجيل أغانيها بشريط ماركوني ، أن تدبّع على الجمهور كل ما تأخذ من هذه الشرائط في اليوم التالى مباشرة لصاحب الشريط . حتى لقد نشطت أيضاً وأذاعت علينا في الصباح ما غناه المغنون في المساء ليست المسألة معرضاً تشهد فيه استعداد المحطة . أو امتحاناً تظهر فيه براعتها في التسجيل بهذه السرعة . إنما المسألة مسألة جمهور يجب المحافظة على مزاجه في السماع ، فلا تدبّع اليوم عليه ماسمعه بالأمس ، لأن ذلك بالطبع يدعو إلى ملالة وانصرافه عن السماع في وقت ندعو الناس فيه إلى سماع كل ما ينداء . فنقل ملاحظاتهم ونحفظهم ، اللهم إلا فئة واحدة تخرج عن حسابنا في هذه الملاحظة ، تلك هي فئة المطربين لأنهم بطبيعة الحال ، أكثر الناس شوقاً لسماع تلك الشرائط في أقرب وقت حتى يسمع المغنى بأذنيه المواقف التي أجاد فيها ومواقع الضعف التي اتورت منها وليتسنى له أن يحكم على من اشتركوا معه في الإذاعة من العازفين ليعلم مدى عزف كل منهم ، وعلى الجملة ، فإن الواحد منهم يجلس بجانب «الرايو» كناقد لنفسه تسره

كفانيها ، فقلت إذاعتهم ، وسادت سمعهم ، وضاعت الثقة بهم وبأوا بنضب من المحطة والجمهور عظيم .

وإنهم تغيروهم من درجة المجودين ، المشهود لهم بالبراعة وحسن الاتقان . أنفقوا عليهم فوق ما يتقاضونه من المحطة ، وبأوا بالخيرالن البين .

وما لأجل هذا أنشئت المحطة ، ولا له وجدت ، ولا يليق أن تمانى طبقة مجودة من أهل الفن . حيفاً ، في غير إثم ولا عدوان .

وأكبر الظن أن تحسن المحطة النظر في أمر هؤلاء الناس ، فانهم من أبناء الموسيقى . الذين لا تنفك تعاونهم وتعاضدهم حتى ينالوا من المحطة حقوقهم ونصفهم .

ولعل المحطة تعمل هؤلاء المذيعين ما يجعلنا على حمدها والثناء عليها في الأعداد المقبلة . وإلا فلن ترك هذا الموضوع حتى يبلغ الحق مقره .

## مصرى الله العظيم

يتلو القرآن من محطة الإذاعة مرقى ، ظل مدة طويلة يذيع آيات الذكر الحكيم ، نمسك عن الترض بطريقة تلاوته أو مناقشتها ، إنما الذى نرجوه هو ألا يفرض على الجمهور في كل مكان أن يستمع إلى مرقى . واحد ، وفى مصر من المقرئين القادرين من لو تبادلوا الإذاعة لأرضوا جمهور المستمعين فى مصر وسائر البلاد الإسلامية كفلسطين وسوريا والعراق وغيرها ونرجو أن تواجه المحطة هذا الرأى بما يستحقه من التفكير الجدى .

## محمّد صادق

من خير من أنجبهم المعهد الملكى للموسيقى العربية . وطالما تنبأنا له منذ نعومة أظفاره بأنه لا بد أن يأخذ يوماً ما مكانه بين زمرة مطربي هذه السنين إذ يكون قد كمل مرانا وطاب فأ . وهامو ذا يسمعا من محطة الإذاعة من أن لآخر أدواراً وأغاني توفر هو على تلحينها بنفسه وألف لكل منها موسيقاها الصامته يستهل بها إذاعته .

لقد كان موقفاً كل التوفيق في إذاعته الأخيرة .

غريب ينم عن أن حادثاً قد طرأ لخال دون إذاعة الشريط ، فأيقنت في الحال أن هذا العذر الطارئ ليس ما أصاب الشريط من كسر كما أعلنت المحطة ، وإنما هو عدم رضاء واحتجاج من بعض الشركات التي عبات وسجلت أغاني الوردة البيضاء .

على أن الواجب كان يقضى أن تتدارك المسألة بالشكل اللائق في الوقت المناسب قبل وضع جمهور المستمعين في كل مكان أمام أمر واقع ونسمع بدل ذلك عزفاً ثنائياً ليانوو وإن يدوى بلا مبرر في منتصف الليل مع أن برنامج الاذاعة هذه الأسابيع قد طُفح بالثنائيات والثلاثيات والرابعيات ؟

إجاداته فيتحدث بها إلى كل من رآه ، ويحكم عن غيره ما قد أصابه من خطأ .  
ولعل المحطة تعالج هذه الحالة بحيث تجعل المهلة أسبوعاً أو أسبوعين بين المغني وشريطه ...

### محطة الاذاعة: تعزّر

... ولما حان الوقت لسباع الوصلة الثانية للأستاذ محمد عبد الوهاب ، وكان الجمهور ينتظر شريط « الرتبة » بثوبها القشيب ، بعيدة عن مناظر حدائق عزبة جلال باشا في رواية الوردة البيضاء ، إذا بإدارة المحطة تفاجيء السامعين باعتذار

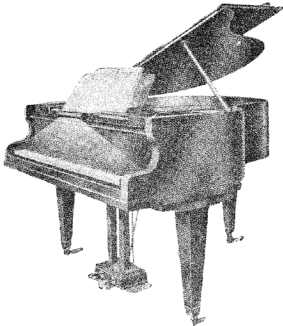


# برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من اول يونيه سنة ١٩٣٥ لغاية ١٤ منه

«\* بيانو هو فنان \*»

Hofmann



أشهر ماركات البيانو

مئاة لاتضارع ماكنة من الدرجة الأولى

صنع خصيصاً للقطر المصرى

شاهدوه بمحلات

عزير بولس

مصر . شارع ابراهيم باشا ٧٣ تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية . شارع فؤاد الأول ١٨ تلفون ٣٣٠٥

تسهيلات عظيمة في الدفع لاتزاحم

السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

صباحاً : الحامى الشرقى

مساء : الشيخ على الحارث ورياض السبباطى « عود منفرد »

الأحد ٢ يونيه

صباحاً : فرقة موسيقى بلوك الحفر

مساء : مغنى وآلات - على عبد البارى

الاثنين ٣ يونيه

صباحاً : أوركسترا حسن أبو زيد

مساء : ثنائى اللبثى

الآنسة أم كلثوم

بيانو منفرد

الثلاثاء ٤ يونيه

صباحاً : أوركسترا العاصمة

مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٥ يونيه

صباحاً : رباعى العقاد

مساء : مغنى وآلات - الشيخة سكينه حسن

منولوجات فكاهية - حسن صالح

الخميس ٦ يونيه

مساء : مغنى وآلات - عزير عثمان

منولوجات فكاهية - موسى حلى

الجمعة ٧ يونيه

صباحاً : فرقة موسيقى مدرسة البوليس

مساء : مغنى وآلات - محمد صادق

عود منفرد - رياض السنباطى

السبت ٨ يونيه

صباحاً : الخناسى الشرقى

مساء : مغنى وآلات - صالح عبد الحى

قانون منفرد - مصطفى بك رضا

الأحد ٩ يونيه

صباحاً : مزمار بلدى - حافظ على وفرقه

بيانو منفرد - فؤاد حلى

مساء : مغنى وآلات الأبنسة مفيدة احمد

الاثنين ١٠ يونيه

صباحاً : أوركترا حسن أبو زيد

مساء : فرقة موسيقى اليد المصرية - محمد دوى ومحمد الصبان

مغنى وآلات - الأبنسة أم كلثوم

بيانو وكاف

الثلاثاء ١١ يونيه

صباحاً : أوركترا العاصمة

مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٢ يونيه

صباحاً : رباعى العقاد

مساء : الأبنسة احسان عبده

منولوجات فكاهية - حسن صالح

الجمعة ١٣ يونيه

صباحاً : أوركترا محمد حسن الشجاعى

مساء : مغنى وآلات - عبد الفتى السيد

منولوجات فكاهية - محمد ادريس

مغنى وآلات - الشيخ محمود صبح

عود منفرد - رياض السنباطى

السبت ١٤ يونيه

صباحاً : الخناسى الشرقى

مساء : صالح عبد الحى

قانون منفرد - كامل ابراهيم

# ج. كالدرون

## مصر شارع عماد الدين نمرة ١١٨

## الاسكندرية شارع شريف نمرة ١٨

أقدم وأشهر محل لمبيع كافة آلات الموسيقى

— نؤتمهد اوحيد لاجهزة راديو «نورا» الشهيرة العالمية —

متينة الصنع - جميلة الشكل - رخيصة الصوت — «المبيع بالتقسيط»



# رواية للرحلة



## موزار MOZART

٢

ولكن لديه من المشاغل ما يذهب عنه الروع والحيرة غير أن شيئاً واحداً بقي عالقا بذهنه هو أن أيام السرور والمرح التي قضاها في فينا قد انقضت ولو إلى حين ، فلقد كان المطران لا يحتاج إليه إلا في النادر فكان لدى الجراف من الوقت ما يمكنه من غشيان احتفالات الكرنفال على اختلاف نزعاتها ، أما الآن فلا بد له من الفراغ لأعداد ما يلزم لأقامة رجال البلاط والحاشية حتى إذا أتم ذلك كان عليه أن يلزم الأمير طوال اليوم يترقب أمره وإشارته . ضاق صدره بهذا الهاجس فتهدتهدأ عبقاً وانصرف إلى حجرته .

كان صباح اليوم السادس عشر من مارس سنة ١٧٨١ مشرقاً بهجاً ، صا سماءه ، وفتحت زرقته فاستقبله الناس بالبشر والتهايل .

أقيت عربة البريد تهتدى في مرورها بهتلدورف وهيتسنج من ضواحي فينا ثم تخفف السير وهي تعبر بوابة فينا .

لم يكن السفر في هذه العربة مريحاً على التحقيق ، فقد كانت المسافرين ،

- ماذا ؟ موزار يحجى الى فينا ؟

- نعم . وأى عجب في هذا ؟ استدعيته لا لأمد له سيل الشهرة وإذاعة الصيت ، ولكن ليكون في خدمتي وطوع أمرى ، ويجب أن يفهم ذلك جيداً ساعة وصوله إلى هنا . يجب أن يتبين أهل فينا جميعاً قدرة سالسبورج ويبلسوا عظمتها . يجب أن تبعث في نفوسهم دوافع الدهش ما يهجر الباهم . ليس عندهم من يعادل موزار أو يطاوله

- أمرك يا صاحب السمو - طاعة لأمرك . إن موزار حديث الناس هنا . وإن فينا بأسرها سيطير بها السرور حين تعلم أن يافتك .. - لاترد حرقاً . اكتم هذا الخبر عن أهل فينا لتكون المباغتة أشد وأعظم . لاتنج بكلمة عما دار بيننا . سأنتكل عليك وحذار . . استودعك الله .

خرج الجراف يكاد يسكون مذهولاً جاثراً



موزار

لعمهم ، يشترجون ثلثه الأمر ، ويصحبون لاحقر الأشياء وهم يحملون أن بينهم موزار ، ويتصاحبون كلما ارتجت العرب وتزلزلت من مرورها على الأحجار فيضغط الركاب بعضهم على بعض ، فضطرب أجسامهم ، وترج أدمعتهم ويسارع بعضهم الى نافذة العربى بتعجل الوصول ، ويتبين الموقف

وشد مأخس السفر الأهم حين خفف السائق من سرعة الخيل - وفاق التعليمات - ونفخ في بوق أغنية ، في نسيم الربيع ،

وصلت العربى أخيراً إلى ميدان استيفان في الساعة التاسعة صباحاً فاندفع موزار من ذلك المركب العتيق ، وأعضاء جسمه توجع جميعاً من طول السفر ومشقة ، وهو يقول ، أشكر لك من كل قلبي ، لحملني فيه غلام صغير كان إلى جانبه مستلقاً فقال له موزار ، هل تساعدني على حمل حقيقى إلى الشارع سنجر مقابل بعض درهماً ؟ ، فرح الصبي ، وكان بالطبع في حاجة الى الدراهم ، وتلقف الحنية من السائق وحملها متلفهاً

وقب المارة والمستكسبون في الطرقات يشاهدون القادمين ويتغامزون عليهم ، وهى فرصة خلقت لهم موضوعاً جديداً يشغلون فيه ألسنتهم وأفانين أدمعتهم

امام باب القصر التى موزار عصاه واستقرت به التوى فقلناه البواب ساخراً يقول

- هيه ياسيد موزار . إقترب . جئت في آخر لحظة ، قبل فوات الوقت . إنه في انتظارك . فوق . يتربق مقدمك بفارغ الصبر . لقد سبقك رجال الحاشية . هم جميعاً هنا من ثلاثة أيام . أسرع وبادر بالصعود إلى الطابق العلوى

كان الأمير يستقبل بعض الزوار ، فارتقى موزار السلم قفزاً حتى دخل البهو ، ويظهر أن طول غيبته أساه المتبع من التقاليد قد رغب في دخول حجرة الاستقبال دون استئذان لولا أن أنجل باور جذب من طرف رداءه وزجره قائلاً

- لاتعجل فانيدك المجلة شيئاً... آه... أنت موزار ؟ سلام الله . كيف حالك ؟

- أشكر لك فضل سؤالك عني ، ولكن لماذا لايسمح لي بالدخول ؟ - بالترتيب ، من حضر الأول فالأول - لكنني ، إلى الأمير ، أشد حاجة من غيرى إليه - جائز . لكن ذلك لايعير التعليمات التى صدرت الى انتظر حتى يأتي دورك وأعلن خبر قدومك

جلس موزار يتململ من النعظ ويتنقل من مقعد إلى مقعد كلما أخل الرجل الذى يسبقه مكانه . وكذلك عاد موزار إلى قيود الخدمة ، وسلاسل الوظيفة بعد أن استمرأ لذة الحرية في باريس وميونخ فانا مبدعا بفعل مايشاء ولهذا ظل طوال وقته يعض التواجر ، ويصر على أسنانه كأنه يتلغ دواماً

أوشك الرجال الذين سبقوه إلى الزبارة أن يقتبوا ، وجاء دوره فداهه أنجل باور باسمه فنهض مسرعاً ودخل حجرة الاستقبال بقلب يخفق اضطراباً

هنالك كان المطران يتبوأ عرشه في رداءه القرمزى ، ودامالكرادلة ويداه فوق صدره ، والشمس تملأ الرحب بأشعتها الذهبية فلوخ ثياب المطران كأنها في أتون من لهب ، ويتلأأ في صدره صليب المطارنة وتشتع من أحجاره الكريمة - الماس والياقوت والفيروز - أضواء تمثل جميع ألوان قوس قزح

جرت موزار هية المطران وأبته فاتحنى إلى الأرض صامتاً . سادسكون رهيب لم يدم طويلاً فقد رن صوت المطران في حدة يقول لموزار ، اقرب ، فتقدم موزار خطوات فضاح به المطران ، وقف ، فوقف المويسيفار ينتظر مايقفاه من الخطاب والمحاذرة

صوب المطران إليه بريق عينيه فتحنى موزار لوتبتلمه الأرض ولا يتلقى سهام تلك النظرات الناصيات المليئة بالحطه والامتهان . إقتضت لحظة رهية كاد موزار يموت من هولها

- هل أنت رئيس فرقنا الموسيقية ؟ أنت فولفجانج أماديوس موزار ؟

وجه المطران إليه الخطاب في إنكار كأنه لايعرفه فأجابه الفتى موزار ، في شيء من التسمم

- نعم . أنا موزار - كدت لأعرفك من طول اغترابك وبعادك ؟ أهكذاظل بعيداً عن سيدك ، بعيد الدار ، نائي المزار ، تلهو وترمح فارغ البال كسلان مهربداً

غلا الدم في رأس موزار واثراب يصيره إلى المطران يفحصه بأشعة عينيه الجاذبتين وقال

عفواً ياسيدي . ليس الفراق ولا الكسل ولا العريضة من طبعي ولا هي في خلقي . إعتقد يامولاي أنني ماأضعت لحظة من أجازاتي عبثاً.

- أنسى ماأتيت من الألعاب الموسيقية عملاً وشغلاً ؟ حسناً

ليس نفس أية أن تعيش في هذا الجو الموبوء بجمالة العظيمة ،  
إنما يسكن إلى هذا العيش نفوس الأذلاء العبايد . . أيقظ موزار  
بابواب الردحات ، وجدران الحجرات يحي من يريد ومن لا يريد ،  
ثم لا يخطو خطوة ، أو يتحرك حركة إلا إذا صدر له أمر ؟ موزار !  
ذلك الرجل الفنان العبقري الذي يصاغفه ، خارج بلاده ، الملوك  
والأمراء مصاحبة الصديق المحبوب ، يقف ياب أميره ذليلاً ، كبير  
القلب ، مريض الجناح ؟

سحت عينا موزار ، وقاضت بالدعم مقتلته ، وخر جاثياً يصيح  
« ما هذه الحياة المزعجة ؟ وما هذا العيش المر ؟ » ثم أجهرش في  
الكاء .

في هذه اللحظة فتح باب الحجره ، في هدوء ، فاذا كليمنابر

ستكلم في هذا بإعجاح . إن إخوانك الموسيقين جميعاً الذين استدعيتهم  
إلى هنا لبوا على جناح السرعة وأطاعوا أمري وجاءوا مسرعين  
ومضوا هنا ثلاثة أيام . واليوم فقط تحي أنت . فكيف أستبحت  
لنفسك هذا التأخير وارتكبت هذا التقصير ؟

يا صاحب الأمانة العالية . إن مواصلات البريد لم يتوخ تأخرت  
لترامك التلج تعذر على الوصول في الأوان . كان التلج يأسدي مخفياً  
مرعباً

- حجة فارغة

أراد موزار أن يجيب ولكن المطران قاطعه قائلاً

- لا تغر . أعرفك مدى حياتك خيفاً ، كذباً ، مستهتراً . ثم

استوى على ساقيه وصاح

- سأنتقم منك ، وستكفر عما جنت يدك

- الأمر لك يا صاحب الأمانة العالية

عاد المطران جلس متوركا موزار ثم خاطبه في لهجة أخف حدة

قائلاً

- في الساعة الرابعة من مساء اليوم ستكون الفرقة على استعداد في  
الصالة الكبرى ، وقد تم وضع البرنامج . إطلع عليه عند يروتني .

سيني شيكاريللي ، وأنت ستصعبه . فاهم ؟

- نعم .

- شيء آخر . لدى عمل كثير فيجب أن تكون بين سمعي وبصري

ولهذا أمرت أن يعدوا لك الحجره الصغيرة التي تجاور كليمنابر ،

فيها نيت ، وفيها تحضر أعمالك . . إنتيت . إذهب . وأشار يده إلى

الباب فخرج الأستاذ الشاب

خرج موزار يتربح كن أصيب بحجر في رأسه ، وقصد في التو

إلى الحجره الصغيرة التي خصصت له ، هنالك ارتقى على مقدم ،

وانسرح عليه ، وفرج بين قدميه يكاد يكون مغشياً عليه

بالبلول ! أهذا هو موزار الذي دوى العالم باسمه ، وهفت له

إيطاليا وفرنسا وبافاريا ؟ أهذا هو موزار الذي حلت الأيدي

والأكفاف ؟ أهذا هو موزار الذي تلهف العالم على رؤيته ، والذي

ينزل من قلب الدنيا منزلة لم يسبقه إليها أحد ؟

وى ! وى ! يا إرادة السماء أين المدة ؟ أهكذا يخضع الاتباع إلى

متويعهم ، فيتحكمون في أجسامهم ، وأفكارهم ، ومشاعرهم ؟

أى زمن هذا البيع ؟ الذي يجعل أقدار العاقرة وذوى الجهود

الجبارة تحت رحمة مثل هذا الأمير المتصلف ؟

## كسبة الأنجلو المصرية

لأصحابها صبحي وشركاه

٢٢ شارع قصور النيل بمصر

تليفون ٥٠٣٣٧

تقدم

أقوى مؤلف ظهر للآن عن أخطريمت  
يتعلم بحياة الإنسان الجنسية

## السالة الجنسية

تأليف

دكتور أوجشت فوريل

دكتور في الطب والفلسفة والقانون

تصريب

دكتور صبرى جرجس

تنس أن والدي يقم في سالبورج ، تحت رحمة هذا الشيطان ، نفساً ولحاً وعظماً . أنه ليذل والدي المسكين غضب نغمته إذا جرئت أن أتحرر في الذهاب أني شئت . ولو لم يكن والدي مرتبطاً بالوقت لدرت من زمن ، أين أبقى حمدي ، وأخذت ذكرى ، وأرفع إلى السماكين شأوى

أى ربى ! ماذا يصنع أبى إن صب عليه الأمير جام غضبه ، وسامه ألوان العذاب ؟ أأكون له مورد نعمة ، وما أعدنى إلا لاكون له منبع نعمة ؟ أى أبى ! من أجلك أعانى ، وفى سبيك أحتمل ، وليفعل الله ما يشاء . ألا تدرى ، يا صديقى ، أن كتاب مدرسة الكنان ، الذى ألفه أبى يدر عليه ربما وافرأ ؟ ثم ألا تعلم أنه لو استقال لانفض تلازمه من حوله وأصبح معدماً ؟ على أن المطران إن غضب على أبى ، لا يعجل غضبه عليه وحده ، بل يصبى كل من اتصل أو يتصل به

ـ قد يكون هذا حقاً ، يا موزار ، فما يمنعك أن تأخذ معك أباك وأختك ؟ وفى مهارتك وعقربتك ما يكفل لها الهناءة ورغد العيش بل والسعادة جميعاً ؟

ـ لكى أضمن ذلك يجب أن تكون لى وظيفة ثابتة ، ومن أين لى ذلك ؟

ـ أنت الذى تسأل هذا السؤال ؟ كلا ، يا موزار ، لست أنت الذى يقول هذا القول ، فان فى اسمك وشهرتك ما يملأ سمع الدنيا ، وستعرف قريباً مكانك من قلوب أهل فينا بأجمعهم . إن المدينة اليوم قد حشدت تنتظر رؤيتك ، وهى من سرورها ، تكاد تفرج من إهابها ، وإنها لتسبغ فى الوقت الذى ستراك فيه ، وتود لو استطاعت أن تنبه نبأ

ـ كلام حلو يا صديقى تجاملنى به ، فلك شكرى لقاء رقة عواطفك ـ أقسم ألا أنطق إلا حقاً ، يا موزار ، ولقد سمعت ، من زمن قريب ، فى حفلة موسيقية عند سوارتزبرج ، ثناء فيك بقصر عنه الثناء ، ومبدحاً يتضاد معك لى مديح . تناولوا وأوبراك ، الجديدة بالاعجاب والاكار ، حتى أن الجراف كولوريدو ، والد المطران المتصلف ، دفع ولده لاستدعائك حتى يسعد بمشاهدتك قبل العودة إلى سالبورج . وإن النيلة تون ، زوجة الجراف ، شديدة الاعجاب بك ، وهى لذلك تشرى كل مؤلفاتك أنى كان مقرها ومهما كان ثمنها . تبه يا موزار ، ولا تجهل نفسك ، بعد ظهر هذا اليوم ستحضر هذه

مششار البلاط ، يحول يصره فى أرجائها ، حتى إذا وقع يصره على موزار ، اندفع إليه متهالاً ، ماداً له ذراعيه يريد أن يحتضنه وهو يقول فى لهفة « موزار ! عزيزى موزار ، وقبض على كفتي يديه ، فإذا بهما تستنظان كأنهما يدا قبيل

فرح كليمنابر ، واشتدت دهنه ، وزادت حيرته . وكاد يذوب من هول الموقف ، حتى إذا غامك نفسه صاح

ـ موزار ! يا صديقى ، ماذا بك ؟ ما الذى أصابك ؟ نفس عنى وتكلم . أنظر إلى ياصاحي ، أأست ترائى ؟ أنا هنا بين يديك ، أنا كليمنابر ، صديقك الوفى القديم ، حياق رهن إشارتك يا موزار تكلم وأرح نفسى فانى أخشى عليها التلف .

هنالك نهض موزار ، وارتمى فى حضن صديقه بقبله ، ويفسل وجنتيه بدمعه ، ويجاول السلام فتنفخه العبرة ، حتى إذا سكن جاشه قال فى حيرة

ـ معذرة يا صديقى وألف معذرة . إن هذا الأمير كان شره مستطيراً . نعم أصبحت غلاظته لاتفاق ، وصلفه لاحتلم .

ـ هون عليك يا موزار ، وسكن من روعك ، ألا ترى أننا نعانى جميعاً قسوة هذا الرجل وجبروته ؟ بل لعلك أحسن حالا منا . وخير ألا يتصدى له الانسان فى طريق أو عمل . يجرح نفسك يا صديقى أنك لم تمتد ماتعودناه نحن على تعاقب الأيام والسنين . لم نعد نشعر بخشوته ولا كبريائه ، ولا غطرسته . فשאنا شأن الكلاب تعودت الضرب . . . ولكن قل لى يا صديقى . كيف كان حالك فى الخارج مدة إجازتك فى ميونخ

لمع السرور فى عيني موزار . حين ألقى عليه هذا السؤال ، وانطلقت أسارير وجهه وأخذ يقص على صديقه منشرح الصدر مسروراً

فلما انتهى قال كليمنابر

ـ والآن يا صديقى ، ألم تر أن لك منافذ أخرى تستطيع منها أن تتحرر من البوذية ، وأن تحطم السلاسل والأغلال ؟ أى شيء أسهل عليك من هذا ؟ وأنت غير مقيد ولا مغلول ؟ حين تضجر نفسك ، يا صديقى ، فما عليك إلا أن تعى متاعك ، وتبتل على الله وترحل . . . أما نحن ، يا موزار ، فلا مفر لنا من احتمال هذا الضنى بل وحسبانه نبيماً

ـ كلا ، ليس أمرى من السهولة بحيث قدوت ، يا كليمنابر ، فلا

ابتدا موزار يحرب المفاتيح . ويدرب أصابعه عليها . وكان دماغه مشغولاً بتأليف روندليو ، وتلحينها وتدوينها في الأوراق . ليبلغ الضيوف وحشد الحفلة بتوقيها .

ولقد أنسته الرغبة في التوحيد شعوره بالجوع . وحاجته إلى الغذاء .

مر الوقت سراعاً . وبلغت الساعة الثالثة . ولا يزال موزار مهمكاً في كتابة قطعة رباعية للكان . وفي منتصف الساعة الرابعة حضر إليه بروتي ، أول عازف بالكان ، وكان يرأس الفرقة في غياب موزار . فلما أقبل عليه اتحنى له في احترام وجلال وحياه . ثم أخبره أن كل شيء تم . وأن الحفلة على أكمل استعداد . لا ينقصها إلا تشريف موزار . ثم قال

- أمر أستاذي

- أرجو أن تسرع يا عزيزي بروتي فتحضر لي رباعي الكان .

إني أريد إجماع تجربة صغيرة . لقد وضعت قطعة ، روندليو ، في سرعة وحيلة وأحب أن أثبتن وقعها قبل عرفها

- بكل ارتياح ومرور يا أستاذي

وأسرع بروتي إلى تلبية بدائه وخرج ماجلاً ... . . . . .

السيدة الحفلة الموسيقية ، وسأجته أن أعرفك إليها ، وأقدمك لها وهناك تشهد بنفسك صدق كلامي

في هذه اللحظة قرع جرس البواب في الطابق السفلي ، مؤذناً بدنو وقت تناول الطعام . فقال كليمنابر

- آسف يا صديقي ، فقد وجب أن أتركك الآن .

فقال موزار في غضاظة وحسرة

- نعم سيجلس أنت إلى مائدة الخاصة ، وأنا تناول أناطماي مع الخدم

- صدقت ! في هذا المعنى على الأخص ، يجب أن يحمّد الحديث مع الطران وسأحدثت معه ملياً ، يشاطرن في أركو وبينكي اللذان يتنديان معنا ، لانهما يريان رأيي ويحسان إحساسي

- لكنك ، ياسادة . لستم قضاة ، ولا يصني لغفواكم حضرة

المتقي الأكبر !!

- سنحرب ، وسنحاول إخضاعه إلى رأينا . . . إلى المتقي في حفلة المسا .

ثم حيا كليمنابر موزار تحية رقيقة كلها عطف وحنان ، وانصرف يكاد تزيده الحسرة

وجلس موزار يسائل نفسه ، أينزل إلى مائدة الخدم ، يشاطرم الأكل ، ويساهم في طعامهم ؟ أم ينف أفضة ، ولو بلغ به الأمر إلى الصيام ؟ كان الحكم للعادة ، فأصدرته قاسياً مؤلماً ، فانه لم يذق طعاماً طوال يومه ، وقد استفد السفر تقوده جميعاً فلم يبق معه إلا درهمات لا تفي من جوع ، ولو أن المطران صرف له المتأخر من مرتبه لاستطاع أن يختب مقعده المزرى من مائدة الخدم ، ولكنه لم يقبض منه إلا الخشونة والازدراء . وأركو رئيس الديوان ، في مائدة الأمير ، فلا يستطيع الاقتراب منه . إذن فلا بد من الذهاب إلى مائدة الخدم - هلم إليها

نزل موزار - على مضض - فاستقبله البواب قائلاً

- مرحباً . جئت ياسيد موزار في الوقت المناسب . هات حقيقتك وقيل أن يعطها إليه ، أخرج منها موزار ووقاً وحراً وقلماً . ونظر إلى ساعته فإذا بها الثانية عشرة . وإن قامها أربع ساعات يستعد فيها للحفلة الموسيقية

كان في ركن الغرفة يانو من الطران القديم . قد يكون المطران أمر أن يوضع فيها . وهو يبانو أوتاره من ريش الغراب . يشع الصوت يكاد يكون أثراً من الآثار . ولكن ماحيلة المعطر إلا أن يركب الخشن من الأمور



المفاز الرابعة

4

## أصول الرهج

## اصطوانات

+	رفع الصوت $\frac{1}{2}$ درجة	↓	خفض الصوت $\frac{1}{2}$ درجة
"	$\frac{1}{2}$	"	"
"	$\frac{3}{4}$	"	"
"	1	"	"

# بشرو حجاز همايون ولي دده

الدوكاه

من تيسل المقام

أصول الرمح (بسيط) المقام المولوي



النسب



النسب



# مربع حجاز للاستاذ صفر على

الدو كاه

المقام: الحجاز 66

1

2

## أصول المربع



que arabe avec ses instruments, ses sciences et ses arts, pendant de longs siècles et même jusqu'après la Renaissance. L'usage du « oud » subsista en Europe jusqu'au XVIIe siècle où il fut rem-

placé par le clavecin, instrument plus approprié à la musique européenne, basée essentiellement sur l'harmonie.

De même l'Europe continua jusqu'au XVIIIe siècle à employer la

notation instrumentale sous forme de tablature montrant la position des doigts sur les cordes et la façon de jouer. Ce genre de notation avait été emprunté aux Arabes.

---

# MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

---

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

---

**PIANOS HOFMANN**  
**et**  
**RADIO TELEFUNKEN**

C'est à cette époque brillante que Haroun Al Rachid ordonna à Ibrahim el Moussili, Ismail ibn Gamia et à Fouâih ibn Abi Al Aoura de recueillir cent airs et d'en choisir dix, puis trois qui furent ainsi répartis : un air «khafif taql Awâl» de Mâabad, un air «thakil thani» de Ibn Sorieg et un air «thaql thani» de Ibn Mohrez.

La musique arabe fut fortement influencée, à l'époque Abbasside, par la musique persane à laquelle elle emprunta un grand nombre de termes et d'expressions.

Cette influence d'ailleurs ne s'exerça pas seulement sur la musique mais encore sur les autres arts et sur les sciences.

**L'Andalousie.**— Les Ommeiyades conquièrent l'Andalousie et y portèrent la civilisation Arabe. Ce pays vit fleurir les arts et les sciences et propager sa lumière en Europe, qui ne s'était pas encore réveillée de son sommeil. Grenade la capitale de l'Andalousie, fut un centre intellectuel actif et Séville brilla par ses poètes, ses musiciens et ses luthiers. Au dire d'Ibn Khaldoun, lorsqu'un savant de Séville mourait et qu'on voulait vendre ses livres à un prix élevé, on les envoyait à Grenade, et, à l'inverse, lorsque dans Grenade mourait un musicien, on envoyait ses instruments et ses manuscrits à Séville où la musique était en grande faveur.

Les Khalifes d'Andalousie furent ses zélés protecteurs des lettres et des sciences, tel El Hakam II qui ne réunit pas moins de 400.000 volumes. Ils mirent également la musique en honneur, tant et si bien que le goût s'en répandit dans toutes les classes de la société.

Aux divers instruments de musique apportés par les Arabes s'en ajoutèrent beaucoup d'autres parmi lesquels on peut citer : des instruments à cordes, «oud» complet à cinq cordes, «chahours», qui est un genre de «oud» «tounbour», «quithara», «mizhar», «quinnara», «nouanou»,

«nouzha», «rehab», «kamano», «chagra», (michhgar). Des instruments à vent : «miz-mar», «sourna», (sournay), «nay», «chababa», «yaraâ», «zummara», «qassaba», «maou-soule», et «souffara».

Des instruments en cuivre : «bcuq» et «nafir».

Des instruments à percussion : «douffs», «ghorbal», «bandir», «sangs», «kassat», «moussafiqat», «qadib», «naqqara», «qassaa», et «tabl».

L'effort des musiciens ne porta pas seulement sur les instruments, mais aussi sur les compositions. Ils y créèrent de nouveaux genres parmi lesquels la «nawbah». Cette importante variété de musique andalouse se composait, au début, de quatre pièces ayant chacune un nom distinct. Elle finit par comprendre cinq pièces. Les musiciens inventèrent aussi les «zagals» et «mouachahates». Ces genres passeront en Afrique septentrionale, en Egypte et en Arabie où ils se sont conservés jusqu'à nous, grâce à la tradition.

Parmi les musiciens les plus renommés de l'Andalousie se trouve Ziriab, disciple d'Ishak el Moussili. Ayant fait ses études à Baghdad, il se transporta en Andalousie sous la régence du Khalife Abd el Rahman ibn el Hakam. Il fut un musicien de grand talent et un savant éminent. C'est lui qui, en Andalousie, ajouta au «oud» la 5ème corde, et qui employa, pour jouer du «oud», la plume d'aigle au lieu de l'archet en bois qui était alors en usage.

Ziriab eut le mérite de créer une méthode rationnelle d'enseignement. Avant lui, il était d'usage que l'artiste répétait son air plusieurs fois à ses élèves jusqu'à ce qu'ils l'eussent appris. La nouvelle méthode de Ziriab consista à diviser l'enseignement en 3 phases : (1) étude du rythme mélodique simple par la lecture de la poésie avec temps marqué sur le «douff»; (2) étude de la mélodie simple; (3) ornement de la mélodie et la recherche de l'expression des sentiments.

Il étudiait la voix de ses élève-

ves avant de leur donner son enseignement. Il demandait à l'élève, assis sur un petit tabouret, de crier à haute voix «Ya Haggam» ou de répéter le son «Ah» sur tous les tons de l'échelle musicale.

Ziriab laissa un grand nombre d'airs que l'on évalue à environ 10.000.

Parmi les autres musiciens célèbres, on peut citer aussi Aloun et Zarqun et parmi ses esclaves (qiane) Azefa, Fadl et Motâa.

L'Andalousie demeura pendant cinq siècles un centre intellectuel florissant où l'on venait des autres pays d'Europe pour étudier les sciences et les arts auprès des savants arabes de ses universités. Les ouvrages les plus connus étaient alors ceux d'El-Farabi, d'Ibn Sina et d'Ibn Roehd, qui furent traduits en latin et se répandirent dans les autres pays d'Europe. Les ouvrages des anciens Grecs qui avaient été traduits en arabe passèrent également en Europe.

Ceux qui allèrent étudier la musique dans les pays islamiques traduisirent avec leurs collègues un grand nombre d'ouvrages arabes sur la musique tels que les livres d'El-Kindi, de Thabit ion Qorra, de Zakaria E-Razy, d'El-Faraby, D'Ikhcuân El-Safa, d'Ibn Sina, d'Ibn Baga.

Même après la chute du royaume arabe d'Andalousie, les rois chrétiens gardèrent dans leurs palais des musiciens arabes. Jusqu'au début du XIVe siècle, ces rois continuèrent à attirer les musiciens arabes et à les inviter avec les danseuses à leurs fêtes. Un poète espagnol composa pour ces musiciens et danseuses un grand nombre de chants en arabe. Les instruments de musique arabe se répandirent dans le sud de l'Europe où il conservèrent leurs noms arabes, comme l'«oud», le «quithara», le «nakkara», la «rabbab», le «tounbour». Comme les instruments, ne se répandent qu'avec leur propre musique, l'Europe demeura conquise à la musi-

composition. De nouveaux instruments furent mis en usage et on peut entendre jusqu'à des esclaves jouant à la fois. Musiciens et chanteurs furent admis dans l'intimité des Khalifes.

Baghdad, fondée par Al Mansour, devint la capitale du Khalifat, le centre des richesses de l'Orient, la ville où brillèrent les sciences et les arts, en particulier la musique.

Al Mahdi, fils d'Al Mansour, était grand amateur de musique et de chant. Il avait d'ailleurs une voix qui passait pour la plus belle de son temps. Son palais était toujours plein de musiciens.

Pour une nouvelle faveur, dès l'époque des abbassides, la musique ne fut plus considérée comme une profession déshonorante. Il y eut même des jeunes gens d'un rang élevé qui s'étaient s'y adonner. Tel fut Ibn Gamih, un des descendants de Qoreich, tel encore le prince, Ibrahim Ibn El-Mahdi, dont le souvenir nous a été transmis dans plusieurs ouvrages de littérature.

Le Khalife Al Wathiq était lui aussi musicien et compositeur de talent. Nous lui devons une centaine de morceaux. Son jugement sur Ishak el Moussili montre bien en quelle estime étaient tenus les musiciens auprès des Khalifes de cette époque. Al Aghani (vol. 5 p. 285) rapporte en ces termes ce que le Khalife disait d'Ishak el Moussili : « Ishak n'a jamais chanté devant moi sans me donner l'impression que mon royaume devenait plus grand. Ishak est un don de Dieu auquel nul autre don ne peut être comparé. Si on pouvait acheter la vie, la jeunesse et la vigueur, je les lui aurais achetées, m'en eût-il coûté une partie de mon royaume ». Le Khalife Al Hadi offrit en un seul jour 150.000 dinars à Ibrahim el Moussili, lequel devait dire plus tard : « Si Al Hadi avait vécu, nous aurions construit les murs de nos maisons en or et en argent ».

Les Khalifes Abbasides portèrent à la musique et aux musi-

ciens autant d'intérêt que les Khalifes Ommeyyades eux-mêmes. Nous avons vu Yazid Ibn Abdel Malak honorer Habbabah, le Khalife Al Walid Ibn Yazid soigner Mabad dans son palais et assister à ses obsèques aux côtés d'El Ghamr, frère du Khalife.

On voit par ces quelques exemples, combien les Khalifes honoraient la musique et le chant à cette époque précisément la plus florissante de la civilisation arabe.

On ne peut, en rappelant ces faits, s'empêcher de comparer cette situation à celle des musiciens européens jusqu'au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire plus de mille ans après l'époque dont nous venons de parler.

Tels de ces musiciens connurent la pauvreté et l'humiliation. Mozart, un des plus grands génies de l'art musical, vécut au XVIII<sup>e</sup> siècle. A la suite d'un voyage triomphal en Italie il obtint le titre de Amadeus. Bien que son nom fût célèbre en France et en Angleterre, il dut accepter d'entrer au service du gouverneur de Salzbourg, sa ville natale, comme simple valet.

Haydn et Beethoven n'eurent pas un sort plus heureux.

C'est sous les Abbasides que fut construite la première Université Arabe destinée à l'enseignement des sciences et des arts. Al Mamoun, son fondateur l'appela « Bait el Hekma », la maison de la sagesse. De grands savants tels que Yehia Ibn Mansour et le groupe connu sous le nom de Banou Moussa, traduisirent les ouvrages grecs relatifs à la musique.

Grâce aux encouragements des Khalifes, Al Kindi et Al Farabi écrivirent leurs ouvrages de musique dont nous parlerons plus loin.

C'est vers cette époque que l'on songea à fixer les règles de la musique arabe. Après Younes l'auteur ommeyyade, auquel nous avons fait allusion, ce fut Ishak el Moussili qui, le premier, s'occupa sérieusement de composition musicale. Après lui, Al Khalil Ibn

Ahmed écrivit « Kitab Al Nagma » et « Kitab Al Iqaa » qui furent les premiers ouvrages de caractère scientifique. Puis vint Ishak Ibn Yaacoub el Kindi qui les surpassa puisqu'il écrivit plus de sept volumes sur les sciences et les théories de la musique et qu'il fut le premier à employer une notation musicale scientifique à l'aide de l'alphabet.

Après El Kindi, Abou Nasr Mahmud El Farabi fut un des arabes les plus versés dans les sciences grecques. C'était un musicien jouant parfaitement du « oud ». Il écrivit plusieurs ouvrages, notamment « Kitab Al Moussiqat al Kabir » dans lequel il fit un exposé des règles et des caractères de la musique arabe, exposé auquel les générations suivantes ont toutes été redevables.

Parmi les musiciens célèbres de cette époque, citons : Hakam el Wadi, Ibrahim el Moussili, Ibn Gameh, Yehia el Makki, Ishak el Moussili, Zalzal, Foulah Ibn Abi El Aoura, Mokhareq et, parmi les chanteuses, Bazi.

Certains auteurs prétendent que les Arabes ont écrit la notation. Ils s'appuient sur le fait que le grand livre d'Al Aghani ne contient aucun morceau.

Ce n'est pas là un argument suffisant. La précision que mit Al Kindi à écrire la notation musicale alphabétique dans son livre « Rissala fil Khobr taalife El Alhan » prouve bien le contraire. Le livre d'Al Aghani lui-même suffit à condamner cette opinion ; On trouve en effet au vol. 9, page 54, le passage suivant : « Ishak écrivit à Ibrahim Ibn El Mandi pour lui faire part d'un genre de chant qu'il avait composé, du doigté, du « migra » et des parties du « Jahn » ; Ibrahim, sans l'avoir entendu le chanta exactement ».

Il est dit encore, au même passage : « Il lui envoya ses vers avec rythme, « bassit », « migra », doigté, décomposition, partie, théorie de la gamme position des syllabes, nombre de thèmes et de mesures. Ibrahim le chanta ».

mes qu'elles ne possédaient pas au temps des Khalifes Rachidites. Tels furent le « thaql awal » et thakil : », le « hagaz » et le « raml. »

La musique comme les autres arts brilla d'un vif éclat. Plusieurs chanteurs et chanteuses acquirent une telle maîtrise de leur art qu'on peut les considérer comme les précurseurs de l'école moderne.

Le plus célèbre fut Saib Khathir qui exerça une influence prépondérante sur la musique arabe. Ayant entendu le chanteur Persan Nachit qui était venu à Médine et qui chantait dans sa langue maternelle, il envia sa gloire et s'appliqua à l'imiter dans le chant arabe qu'il porta à un haut degré de perfection, « motqan ». Les musiciens arabes avaient jusque là employé le « qadib ». Comme Nachit, Saib Khathir employa le « oud » dont il introduisit l'usage à Médine.

Saib Khathir, avec Abdallah ibn Gaafar, allèrent à Damas où ils chantèrent devant le Khalife Moawia ibn abou Sofian.

La musique persane commença alors à se répandre chez les Arabes.

Les plus célèbres disciples de Kathir furent d'abord Azza El-Malla et Gamila les deux promotrices de la renaissance de la musique arabe, puis ibn Soreig et Mabad.

Le fameux chanteur ibn Misghaf qui vécut au temps des Ommeyyades, introduisit le chant persan dans le chant arabe, à la Mecque. Lui aussi avait, dans sa jeunesse, entendu chanter en leur langue des Persans, des maçons qu'on avait fait venir pour reconstruire le Temple Sacré, qu'un incendie avait détruit. Il fut vivement encouragé par son patron, qui l'engagea à voyager à l'étranger pour se perfectionner dans son art. Il alla en Syrie, où il apprit le chant grec, puis en Perse où il se familiarisa avec le chant persan et avec les instruments de musique en usage dans le pays. Il entra enfin au Hedjaz où, des connaissances qu'il avait ainsi acquises,

il tira une méthode que d'autres chanteurs s'empressèrent d'adopter.

Parmi ses disciples on peut citer ibn Mohrez, Mabad, ibn Soreig et El-Gharid.

Chanteurs et musiciens s'attirèrent une telle considération qu'ils furent bientôt accueillis au palais des Khalifes où on les combla de bienfaits. Déjà, au début de la période ommeyyade, nous voyons le Khalife Abdel Malek ibn Marawan s'intéresser aux musiciens. Musicien lui-même, il demanda un jour à ibn Misghaf s'il chantait à la manière « al-rokban » ou à la manière « al-motqan ».

Soliman ibn Abdel Malek organisait des concours de chant et distribuait des récompenses aux vainqueurs.

Yazid ibn Abdel Malek appréciait tellement la musique qu'une fois élu Khalife il acheta 4.000 dinars la chanteuse Habbabah qu'il avait connue dans un voyage à la Mecque. Il l'entoura d'une grande faveur jusqu'à sa mort.

Al Walid ibn Yazid fit soigner dans son palais le chanteur Mabad qui était tombé malade. Et lorsque ce dernier mourut, il marcha en tête du convoi funéraire, aux côtés d'Al-Ghamr son frère.

Le Khalife Al-Walid fut lui-même musicien et compositeur. Il jouait du « Oud » du « tabl » et du « douff ». Il a laissé des morceaux très appréciés.

Suivant l'exemple des Khalifes, les riches notables, eux aussi, encourageaient les musiciens. Abdallah ibn Gaafar ibn Abi Taleb donnait des concerts auxquels prenaient part des chanteurs réputés ; il avait même à son service Saib Khathir et Nachit. La Sayeda Sakina, fille d'Al-Hussein, aimait le chant et la musique par dessus tout.

Le fameux chanteur Al-Gharid était à son service et ne la quittait pas. Quand elle avait des musiciens chez elle, l'accès de sa maison était permis à tout le monde. Un jour que les chanteurs

de Hedjaz, ibn Soreig, Mabad et El-Gharid étaient réunis, ils allèrent inviter Honeine El-Hiri, le plus grand chanteur de Hira, et se dirigèrent avec lui vers la maison de la Sayeda Sakina. La nouvelle se répandit et l'on vit bientôt des gens accourir de tous côtés. La maison étant pleine de monde, il fallut prendre place sur la terrasse. Mais pendant que Honeine chantait, la terrasse s'écroula et Honeine mourut sous les décombres. La Sayeda Sakina dit : « Honeine nous a attristés. Nous l'avons longtemps attendu, comme si nous devions le conduire à la mort ».

La musique persane a laissé des traces dans la musique arabe. Ainsi le « barbat », le « distant » sont d'origine persane. Deux des quatre cordes du « oud » portent également des noms persans. On appela la première corde de luth « zir » et la quatrième « bam ». Seules, la deuxième, « mathna », et la troisième, « mathlath », ont gardé leur dénomination arabe.

La musique grecque eut également une grande influence sur la musique arabe. Les musiciens arabes en parlent dans leurs ouvrages et, quand ils font allusion aux Grecs, ils les appellent les anciens « akdamine ».

Il faut cependant reconnaître que, si les philosophes et les chanteurs arabes ont emprunté aux Grecs et aux Persans leur art et leur science, ils ont néanmoins marqué leur musique d'une empreinte spéciale qui la distingue de toutes les autres.

De plus, c'est pendant cette période que furent écrits des ouvrages arabes sur la musique, comme « Kitab Al Naghām », et « Kitab Al Qeyane » de Younés, qui inspirèrent les écrits postérieurs, notamment « Al-Aghani », l'admirable traité d'Al-Afshani.

**La période Abbasside.** — Cette période fut l'âge d'or de la musique arabe qui atteignit alors la perfection. Le nombre des « Maqamates » et des rythmes augmenta et ils acquirent plus de souplesse et de variété dans la

sait venir de Perse et de Grèce avec leurs instruments et dont on ne pouvait se passer dans les familles de rang élevé. Les professions de chanteuse et de musicien étaient réservées à des esclaves qui chantaient soit dans leur langue maternelle, soit en arabe ; plus tard, quelques femmes arabes exercèrent également ces deux professions.

Plusieurs de ces esclaves se rendirent célèbres. Les plus connues de l'époque pré-islamique sont les deux chanteuses de « Aad » dont le talent est devenu proverbial et qui appartenaient au géant Moawia ibn Bakr. Il y eut aussi les deux chanteuses d'Al Nooman et les deux chanteuses qu'Abdallah ibn Gadaan avait offertes au fameux poète Omaya ibn Abi Salt.

Les instruments à cordes dont se servaient les Arabes à l'époque pré-islamique étaient le « mizhar », sorte de « oud » à table de peau, et le luth « oud » à table de bois.

Ils connurent aussi le « junk » ou « sang » (harpe) le « Mizaf » et le « Mouattar ».

Comme instruments à vent, ils connurent le « mizmar » (hautbois), la « passaba », la « chabbaba », le « sour » et le « nay ».

Parmi instruments à percussion, le « tabl » (tambour), le « duuff », la « qadib » pour battre le rythme, les « sangs » et les « glagulis ».

**La musique à l'avènement du Prophète.** — Le Prophète se consacra entièrement à prêcher la religion et à remplir sa mission. Il fut occupé par les conquêtes, et par les guerres contre les païens de Koraïch. Ni lui, ni ses disciples « Ansar » et « Mohadjirin » n'eurent le temps d'étudier les sciences terrestres et de s'adonner aux arts profanes.

Ils vouèrent leur activité à l'enseignement de la religion. Parmi les musiciens contemporains du Prophète on peut citer « Bilal ibn Ribah El-Habachi » fils d'une esclave éthiopienne. Il fut le premier éthiopien qui embrassa l'Islam et partagea la plupart des maux qu'eut à subir le Prophète.

Ce fut le premier muezzin de l'Islam.

Plusieurs femmes esclaves se rendirent célèbres à cette époque, notamment Chirine ou Sirine, affranchie de Hassan ibn Thabet, et Azza El-Malla, chanteuse renommée, élève de la première.

**Epoque des Khalifes Rachidines.** — Dès que les Musulmans apprirent la mort du Prophète, plusieurs d'entre eux abandonnèrent l'Islam. Abou Bakr, le premier Khalife, occupé à soumettre les apostats, n'eut pas le temps de penser à autre chose ; dévot acheminé il n'almaît pas la musique.

Omar ibn El-Khattab, son successeur, ne partagea pas cette aversion.

Sous le règne d'Osman et de son successeur, de nombreux pays furent conquis à l'Islam. Les prisonniers introduisirent en Arabie les arts pratiqués en Perse et en Grèce. Les Arabes s'adonnèrent aux sciences, apprirent l'architecture et construisirent de splendides édifices ; leur mépris pour la musique disparut et l'on vit les riches notables engager des musiciens à leur service. Nous savons par exemple que, sous le règne d'Osman, la célèbre chanteuse Raika et sa jeune élève Azza El-Malla se produisaient à Médine dans des fêtes brillantes auxquelles assistaient les princes et les notables de la ville et particulièrement Hassan ibn Thabet. Sous le règne d'Ali, qui était lui-même un poète distingué, les beaux-arts devinrent florissants. La musique fut séparée de la poésie et fut étudiée isolément. Ce premier effort devait déjà porter ses fruits sous les Ommeyyades.

L'Arabe était fier de ses origines. La musique et les autres arts, regardés comme des professions déshonorantes, étaient laissés aux esclaves : tout cela en imitation des coutumes de la Perse avec laquelle les relations de l'Arabie s'étaient améliorées.

Comme durant la période pré-islamique, le chant était réservé aux femmes esclaves et ce ne fut

que sous le règne du Khalife Osman que les jeunes gens s'adonnèrent, eux aussi, à cette profession. A mon avis, cette innovation dut être inspirée par l'exemple des Perses et des Byzantins chez qui le chant était en faveur depuis longtemps.

Les chanteurs se faisaient alors remarquer par leurs habitudes et leurs manières efféminées.

Le plus célèbre d'entre eux fut Towals. On raconte qu'il fut le premier à chanter en arabe et à observer un rythme (Iqaâ). Il ne jouait pas du « oud » mais du « Douff morabaa » de forme carrée, ce qui limitait étroitement son art. C'est en entendant chanter les prisonniers Perses à Médine qu'il apprit le chant. Il mourut sous le règne du Khalife il-Walid ibn Abdel Malek.

Les plus célèbres de ses contemporains sont les chanteurs Dallal et Hit ou Hoth.

Les instruments employés à cette époque étaient ceux de l'époque pré-islamique que nous avons cités précédemment, à l'exception du « oud » moderne à table de bois qui prit la place de deux anciens instruments le « mizafa » et le « mizhar ». Le « tounbour » devint l'instrument préféré de l'Irak.

**La période Ommeyyade.** — Après la mort d'Ali, le pouvoir passa aux mains des Ommeyyades. L'Islam entra alors dans une ère particulièrement florissante ; ses conquêtes s'étendirent à l'Est jusqu'en Chine et l'Ouest jusqu'en Andalousie. On a dit justement que les Khalifes Rachidines ont fait de l'Islam une religion tandis que les Ommeyyades en ont fait un empire. Le Khalifat se transporta de Médine à Damas et des rapports s'établirent avec les civilisations persane, grecque et égyptienne. La civilisation arabe s'étendit sur tout l'Orient et s'avance jusqu'à l'époque de la renaissance.

Les compositions musicales arabes s'enrichirent pendant la période ommeyyade de plusieurs ryth-

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nazi  
Tél. 58689  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 2. 1ère Année.

1er Juin 1935. P.T. 2.

## La Musique Arabe de l'époque pré-islamique à l'époque andalouse

**L'époque pré-islamique.** — L'Arabe est né musicien. Dans la solitude du désert, il trouvait dans le chant (Hudaa) non seulement pour lui-même mais encore pour son compagnon de route, le chammeau, une distraction et un stimulant aux longs et pénibles voyages.

La cadence du vers arabe, l'équilibre de la strophe, la sonorité de la rime montrent que l'arabe est musicien avant tout.

La principale forme de chant pendant cette période fut la mélodie, pour laquelle les Arabes n'observaient ni règles ni lois : chacun s'abandonnait à son inspiration. Tel était le chant des chameliers conduisant les caravanes ou celui des jeunes gens occupés à charmer leurs loisirs. Ces mélodies, quand elles étaient en vers, s'appelaient « ghina » (Chants) ; quand elles n'étaient pas rimées, elles s'appelaient « taghbir » (Réminiscences) et s'ac-

compagnaient alors du « ragaz ». Lorsque la mélodie comportait des parties qui se correspondaient elle s'appelait « sinad ». On employait en général le vers appelé « khafif », dont le rythme se prêtait à la danse et qui, accompagné du « douff » (1) et du « mizmar » (2) mettait l'auditeur dans un état d'exaltation et d'allégresse. Ce genre de chant était le : « hagas ».

Cette musique primitive était bien faite pour enthousiasmer ces natures simples mais éminemment sensibles à la cadence du vers et au rythme de la danse. Le poète pré-islamique était donc avant tout un musicien ; ses vers étaient destinés non point à être déclamés mais à être chantés. L'Arabe, d'ailleurs, porté à toutes les jouissances de la vie, à l'amour, au

vin, au jeu, à la chasse, prenait également grand plaisir au chant et à la musique du « mizhar » (OUD). La femme elle-même partageait avec l'homme ce goût pour la musique. Certaines femmes arabes sont restées célèbres par les « marathi » (épiques) qu'elles nous ont laissées.

Avant de s'épanouir en Arabie, la musique était déjà florissante en Perse où les rois savaient l'encourager en comblant de faveurs les musiciens. Dans le domaine de la musique, la Perse avait alors une incontestable supériorité sur les autres pays d'Orient.

Il en fut de même en Grèce où la musique, venue d'Orient, fut soumise à des règles précises et prit une place importante parmi les autres arts.

Les Arabes subirent l'influence de ces deux pays. L'histoire pré-islamique nous parle de ces chanteuses esclaves (ghane) qu'on fai-

(1) Douff : sorte de tambour de basque.

(2) Mizmar : sorte de hautbois.



## ***La Musique***

---

Revue hebdomadaire  
paraissant provisoirement  
chaque quinzaine

---

**Organe de l'Institut Royal  
de la Musique Arabe**







# Musique

ÉDITEUR

M. EL HEFNY, Ph.D.



# اللوحة بقي

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور  
مكي بن محمد بن أحمد الخفائي





حضرة صاحب السعادة أحمد نجيب الهلالي بك  
وزير المعارف العمومية



العدد ٢٠ ملها

العدد ٢٠ ملها

العدد الثالث

السنة الأولى

القاهرة في ١٥ صفر سنة ١٣٥٤

١٦ يونية سنة ١٩٣٥



الموسيقى

مجلد لدراسة الموسيقى  
تصدر نصف شهرية نموذجاً

إسنان حال المهنة للموسيقى العربية  
رئيس التحرير الدكتور: ركز محمد عبد الحفيظ

كلمة المحرر

مصفحات الفارابي العربية للآلات  
في الموسيقى

عبرى من أعلام المستشرقين، أربى على الأقران، وعلم  
من أئمة الباحثين، أوفى على الموسيقى في هذا الزمان، كتب في  
الموسيقى العربية، وألف، وكشف عن أسرارها وصفت.  
وأطلع فيها العلم رائقاً، والبحث متناسقاً، وحفت البركة  
إنتاجه العلمي فزاد ونما وأدهش العلماء والمؤلفين.

كان عضواً في مؤتمر الموسيقى الذي عقد بالقاهرة سنة  
١٩٣٢، وترأس فيه، لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات،  
فهرس المجموع بأصالة رأيه، وجزالة علمه، وبسالة مقصده،  
وسعة اطلاعه، ووفرة تواضعه.

لم يكن الدكتور فارمر مجهولاً فعرّفه إلى الناس،  
ولكنها كلمة حق، تأبى الذمة إلا أن تهتف بها، فإن  
لهذا الرجل الدروب على خدمة الموسيقى العربية، جهداً  
لا يكل وعزماً لا يفل.

وأخر مصنفاته كتابه القيم، الذي صدرنا بعنوانه هذه  
الكلمة، لا تكاد تفرغ من قراءته، وتنتهى من تلاوته.  
حتى يتجلى لك فضل هذا العالم المحقق وإحسانه على الموسيقى  
العربية، تاريخاً وعلاً.

ولئن كان الحق حقيقة أن ينهج سبيله، ويتضح دليله  
ولئن كان قليل من الناس يستسيغون الحق ويمزقونه، لقد جدلنى

الأدلة

الاستاذات

٥٠ قرشاً مائة داخل القطر المصري سنة  
٨٠ ٥٠ خزانة ٥٥ ٥٥  
الاصحاحات ينس عليها مع الادارة  
٢٢ شارع السكة الحديد - مصر  
٥٨٦٨٩  
الصحف التليفوني: ١٥٥٥

في هذا العدد

الموسيقى والشعر في رأي طائفة الفناء	مصفحات الفارابي العربية اللاتينية في الموسيقى
مبادئ الموسيقى النظرية	موسيقى الدولتين القديمة والوسطى
موسيقى الطفل	مبادئ تفرعية عن الحنجرية
نشد	أموسى، أم موسقا
في عالم الموسيقى	مشابهات الكمال
الاذاعة	نشأة الفناء المسرحي
رواية المجلة	نواذر وقهاكات
مقطوعات موسيقية	آله العكبان
	مساقات

تاريخ الدم العربي

القسم الفرنسي

الدكتور فارمر عن نزعة الشريفة إلى الحق في بحوثه وتآليفه ، فوه بفضل المتفضلين ذوى السبق من العرب ،  
ووسم كتابه بالمثل العربي « جارك مملك » مشيراً به إلى فضل العرب على أوروبا ، ونعمتها الباقية في عتقها ،  
لا يزعجها عنه كر الزمن وتطاول الأيام .

فقد أفادت أوروبا من مجاورتها الأندلس نقل المصنفات العربية إلى اللاتينية ، ولم تكنف ، في الموسيقى خاصة ،  
أن تنقل عن العرب آلياتها الموسيقية وتحفظ بأسماها العربية ، كالعود ، والرباب ، بل أثبتت مؤلفاتها اللاتينية  
في علوم الموسيقى ، جليل الأثر الذى أحدثته نظريات الموسيقى العربية في أوروبا بأجمعها .

ومن أعلام العرب الذين نقلت مؤلفاتهم إلى اللاتينية ، وبتدريسها طلاب العلم في غرب أوروبا ، الفارابى ،  
وقد خصص الدكتور فارمر مؤلفه الذى نحن بصدده ، في أحد مصنفاته ، وهو كتاب إحصاء العلوم .

ليس بين أهل العلم والمتقنين في أقطار الأرض من يجهل الفارابى ، ذلك الفيلسوف العربى الحكيم ،  
والعالم المحقق الجليل ، الذى اتبسه العرب « بالشيخ » وبأرسطو الثانى ، وأقرت الأجيال هذا اللقب وزادته  
الأزمان تحميئاً .

وللفارابى مكانة في الموسيقى غير منازعة ، فلقد كان سيد مؤلفى العرب في الموسيقى النظرية ، وكان أمهر العازفين  
بالآلات . ومؤلفه الموسوم « بكتاب الموسيقى الكبير » يُعَدُّ بحق وجدارة ، أعظم مصنف في الموسيقى العربية في  
العصور الوسطى . وقد اعترفت له أوروبا بفضل هذا السبق ، وبخاصة ، بعد أن عمد العالم الجليل البارون دى إرنلجر  
إلى ترجمته إلى اللغة الفرنسية ونشره عام ١٩٣٠ . وهذا الكتاب الذى بدعه الفارابى ، على غير مثال . لا يزال مرجع  
علماء الموسيقى العربية ، المقلبين على دراستها وتحصيلها منذ العصور الوسطى إلى اليوم .

وللفارابى في الموسيقى ، غير هذا الكتاب ، مصنفات وافرة العدد ، لم يعرف منها للأسف ، إلا أسماءها من طريق  
ذكرها في مؤلفات العرب .

أما الكتاب الذى عرض له الدكتور فارمر ، تصحيحاً وترجمة ، وتحليلاً ، وهو كتاب « إحصاء العلوم » فقد  
كان العرب . في الأندلس ، يتخذونه أساساً لدراسة العلوم ، ومرشداً لتحصيلها . وقد نقلته أوروبا إلى اللغة اللاتينية في  
القرن الثانى عشر .

فلما هَلَّ القرن الثامن عشر ، ذاع في الملاء . وشاع في الأوساط العلمية الفنية أن نسخة عربية من هذا الكتاب  
محفوظة بدار الكتب بمدريد . والعجب العاجب أن أحداً من العلماء ، لم تحفره همته ، وغيرته العلمية إلى الفحص عن  
هذه النسخة أو حتى مراجعة الترجمة اللاتينية عليها ، مع حساباتها النسخة الوحيدة الموجودة من هذا الكتاب .  
حتى إذا كانت سنة ١٩٢١ فُتِجِي ، الناس بدوى شديد أثاره الأستاذ الشيخ محمد رضا ، إذ عثر على نسخة عربية  
أخرى بمدينة نخف بالعراق يرجع عهدها إلى القرن الثالث عشر .



هناك شُعِدَتْ الهِمَمُ ، وتنهت القرائح ونشطت إلى الكشف عن مكنونات هذا الكتاب ، فهداهم البحث والتقيب إلى العثور على نسخة ثالثة بدار الكتب باستنبول .

ورغم أن الشيخ محمد رضا نشر النسخة التي عثر عليها بالعراق في صحيفة العرفان سنة ١٩٢١ ، فإن أحداً لم يحمل نفسه مؤونة مراجعتها على نسخة مدريد ، ولا على الترجمة اللاتينية ، حتى انبرى الدكتور فارمر لهذا العناء المجهد ، والعمل الشاق ، فراجع النسخ جميعاً ، وخلص منها إلى الصحيح السليم ، والحق الصراح ، ففضطه ، في أصله العربي ، ونقل له ترجمة صحيحة سليمة وعقب عليها بالتحليل العلمي ، فأحسن إلى الموسيقى العربية وأهلها في بقاع الارض ، أحسن الله إليه .

والدكتور فارمر ، في تعقيبه على كتاب الفارابي « إحصاء العلوم » ، عالم دقيق صادق الملاحظة ، ناصح الرأي ، نقي الذمة ، أمين في التاريخ ، يشيد بالحق ، أيأ كان مصدره . فقد أثبت في كتابه هذا ، بالدليل العلمي ، أن المدارس المسيحية في أوروبا ، كانت تدارس الترجمة اللاتينية لهذا الكتاب في العصور الوسطى . كما كانت المدارس الاسلامية تدارس أصله العربي .

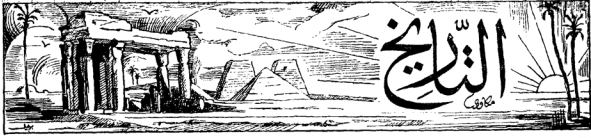
وإن القسم الموسيقى من كتاب « إحصاء العلوم » كان متداولاً في ذلك العصر ، يطاول أنفس مؤلفات كبار علماء الغرب أمثال بوثولس Boethius وجيدو أريزو وغيرهما ، بل كان سنداً من الأسانيد الموسيقية تأثرت به الموسيقى الأوروبية . كما تأثرت بمؤلفات الفارابي ، حتى القرن السادس عشر .

ولقد كانت الانداس كعبة الأوروبيين يحجون إليها ، ويتلبذون عليها ، وينهلون من موارد علومها الموسيقية الفياضة ، ويحصلون ما أخرجه قرائح أساطين العرب في هذا الفن كالكندي ، وثابت بن قرّة ، والفارابي ، وابن سينا ، وإبي الصلت أمية ، وابن باجة ، وابن رشد ، أولئك السادة الأجداد الذين كاثرت مؤلفاتهم في ذلك العصر مؤلفات ارستكسينوس ، وأرسطو ، وأقليدس ، وبطليموس وغيرهم من فلاسفة اليونان الذين عرفتهم أوروبا عن طريق العرب .

هذا بعض مجهود الدكتور فارمر ، وبعض فضله على الموسيقى العربية وأهلها ومحبيها لا يفي به شكر ، ولا يقوم به ثناء ، وإن الزمن ، والتاريخ ، والعلم ، لتتكفل جميعها بما يضمن للدكتور فارمر جلائل الفخر ، ونباهة الذكر .

وكثر محروروا الحق





## موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الفرق الموسيقية والعناصر التي تتألف منها  
عندما نعرض الصور الموسيقية التي خلفتها لنا الدولة القديمة في نقوشها لا نرى معازف مستوفاة بحسب،  
تم بناؤها وتخطت أدوار نشأتها الأولى، بل نرى أبعد من ذلك. نرى مدينة موسيقية  
مهذبة غاية في الرقي، نرى فرقاً موسيقية منظمة تقوم بالغناء والترتيل، تؤلف عادة من ثلاثة عناصر  
موسيقية هي:

أولاً: المغنى.

ثانياً: اللاعب بالناي

ثالثاً: الضارب بالجنك أو الصنج كالموضح في صورة ١.



(صورة ١) عازف بالناي ومغنى وعازف بالصنج وعازف بالرمارة المزودة  
من نقوش الأسرة الخامسة : بمتحف القاهرة رقم ٢٣٣

وقد تسكرر أفراد كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة حتى لى في بعض الصور مالا يقل عن ثمانية  
من العازفين بالناي وحده يعرفون معاً في فرقة واحدة، وذلك رغم ما هو معلوم من أن النقوش تمثل  
الحقيقة بشكل مختصر. ونرى - ولكن في النادر - النافخ في الزمارة مشتركاً في تلك الفرق الموسيقية.  
وسنقصر كلامنا اليوم على العنصر الأول وهو المغنى فنقول:

## المغنى

كان المغنى يجلس فى أثناء غنائه جاثياً على إحدى ركبتيه رافعاً ركبته الأخرى يلوح يده فى الهواء راسماً حركات انتقال اللحن ،ناظماً ترتيب الأيقاع . وبهذه الحركات يقود المغنى الضارب بالجنك واللاعب بالناي . ولذا نجد العازف فى أغلب الأحيان جالساً تجاه المغنى متتبّعاً حركات يده ، وفضلاً عن ذلك فأن حركة يد المغنى بهذا الشكل المنتظم يضوى فيها التعبير عن شعوره ومقدار تأثره باللحن ، كما أنها تساعد ذاكرة المغنى على استعادة الألحان فى له بمثابة النوتة الموسيقية .

وفى الحقيقة كانت حركة يد المغنى عظمة الأهمية فى الموسيقى المصرية القديمة . حتى أن الغناء باللغة الهيروغليفية كان يسمى « حيدت أم جرت » ومعناه حرفياً « الموسيقى بواسطة اليد » كما كان يرمز للغناء فى النقوش برسم ساعد اليد .

ويعترف علماء الموسيقى فى أوروبا أن حركة اليد فى الغناء المصرى القديم ، ويسمونها « لغة اليد » *Cheironomia* ، هى أصل التدوين الموسيقى « كتابة النوتة » ، فانه بعد مرور عدة قرون على ظهور المسيح ، أى بعد مرور أكثر من أربعة آلاف عام على التاريخ الذى نحن بصده الآن ، فكرت أوروبا . لأول مرة ، فى تدوين الموسيقى فاستعملت الطريقة المسماة « نوتين » *Neumen* ، وهى تدوين بعلامات لا تظهر مقدار حدة كل نغمة بمفردها أو مقدار زمنها ، بل تبين فقط اتجاه اللحن ومقدار ما بين النغات من المسافات . ويقول الأوربيون أنفسهم ان هذه هى الطريقة المصرية تماماً ، مع الفارق ، أن مصر رسمت باليدى الهواء وأوروبا رسمت باليد فى الورق . بل إن لغة اليد هى أحدث طريقة تستعملها أوروبا الآن فى تدريس الموسيقى للأطفال بعد أن نفتحت وأصبحت طريقة قائمة بذاتها تعرف فى مصر بطريقة « القرار دو » *Tonic Solfa* ، « وتمتاز بسهولة وتناسبها لقوى المبتدئ » ، ولذلك تتبعها وزارة المعارف العمومية فى تعليم الموسيقى فى رياض الأطفال . ويعبر فى هذه الطريقة عن النغات باليد فى الهواء فلذلك نغمة من النغات السبع الأساسية التى يتكون منها السلم الموسيقى حركة خاصة تدل عليها اليد .

وكان الغناء عند قدماء المصريين على النحو الذى لا يزال عليه إلى اليوم فى جميع البلاد الشرقية ، يغمض المغنى عينيه قليلاً ، ويقلص أففه ، ويشد عضلات الفم ، مع مد رقبته ، وغير ذلك مما يجعل الغناء أنفياً وكان من عادة المغنى - كما هو الحال كذلك فى البلاد الشرقية إلى الآن - أن يضع كف يده اليسرى تجاه أذنه وخده وركبته بحيث يكون الأبهام من خلف الأذن وذلك ليتمكن المغنى من الضغط به على القناة الهوائية الموصلة بين الأذن والأنف ( قناة استاخيو ) فتتغير بموجات الهواء الموجودة بالقناة فينتج عن ذلك ترديدات فى الصوت .

# الموسيقى والطب

## سبأى شريجة وفسيولوجية عمه الحجرة

الطبيب المشهور والكاتب المثقن القدير

الدكتور عبد الرؤوف حسن

مدير مصحة فواد بحلوان

لاشك في أن كثيرين من القراء يتطلعون إلى معرفة شئ.  
عن طريقة أداء الحجرة لهذه الوظيفة الحيوية ، ففيها  
ثقافة . وفيها طراقة تستحق التسجيل والبيان .

والحجرة الانسانية في الواقع ، آلة موسيقية وترية ،  
عجيبة التركيب ، هي آية في دقة الصنع .

ولن أدخل مع القارئ الكريم في التفاصيل التشريحية  
التي قد لا يستسيغها ذوقه . ولا يتأتى له فهمها دون مشقة .  
بل سأعرض عليه رسماً تخطيطياً لجهاز مبكر بسيط يمثل  
كل جزء منه — تمثيلاً عملياً واضحاً — ما يحدث في الحجرة  
الانسانية عند الكلام أو الغناء .

ففي شكل « ١ » يوجد منفوخ عاذى يتصل من الجانب  
باسطوانة مجوفة ، على حافتها العليا غشاء من مادة مرنة .  
وهذا الغشاء مشدود على الحافة العليا ، وبه شق يمر منه  
الهواء . وأعلى هذا الغشاء يوجد بوق ... ومن السهل أن  
تصور أن المنفاخ إذا دفع الهواء في الاسطوانة مر خلال  
الشق الموجود في الغشاء ، فاهتزت حافتا الشق ، وأحدثتا  
صوتاً يختلف شدة وضعف باختلاف قوة دفع الهواء  
الصادر من المنفاخ . أما البوق الذي يوجد أعلى الغشاء  
المشقوق فمن شأنه أن ينوع الصوت الصادر من الفتحة  
المشار إليها آنفاً .

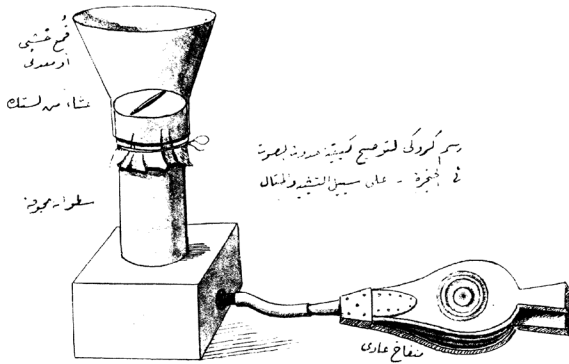
نمذجة

في مقالى السابق ، الذى نشر فى العدد الاول من مجلة  
« الموسيقى » عالجت موضوعاً صحيحاً وقائياً ، عن « رعاية  
الحناجر الموسيقية » وهأنذا أعرض اليوم لبعض المبادئ  
التشريحية والفسيولوجية عن الحجرة .

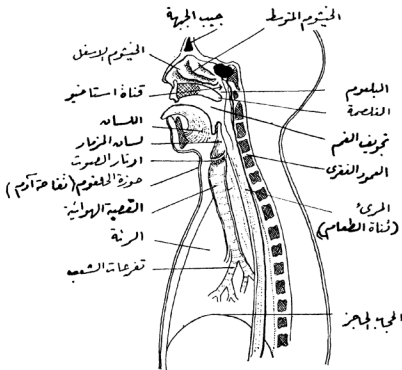
وأرجو القارئ الكريم أن لا يخجل من عنوان هذا  
المقال ، أو يتبرم به . أو يتوجس خيفة من تعقيده .  
فالطبيب الكاتب حين يتحدث إلى الجمهور من منبر عام  
كمجلة الموسيقى ، إنما يحاول تبسيط الحقائق العلمية والتعبير  
عنها في لغة سهلة ميسورة الفهم ، لانهق القارئ العادى  
ولا تكلفه من الأمر شططاً ، بل بالعكس تفتح أمامه  
آفاقاً جديدة من التفكير ، وتحبب إليه الثقافة العلمية ،  
فى النواحي التى تتفق مع ميوله الخاصة ، واستعدادة العقل  
وستكون ملاحظات عامة ، موضحة بالرسم ، دون إسهاب  
فى الشرح أو إمعان فى ذكر التفاصيل التى يستطاع دراستها  
فى المراجع العلمية الخاصة .

\*\*\*

قد يكون من نافلة القول أن أحاول بيان أهمية  
الصوت الانسانى . فذلك أمر لا يخفى على أحد ، ولكن



شكل ١



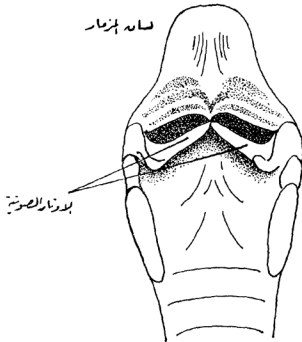
نطاق الجسم يبيح تفاصيل شريحية مختلفة

شكل ٢

فإذا استطاع القاري إدراك القوانين الطبيعية التي أدت إلى حدوث الصوت في هذا الجهاز البسيط التركيب ، فانه لاشك قادر على فهم كيفية أداء الحنجرة لوظيفتها الفسيولوجية مهماً عاماً ، هو كل ما نحرص عليه في مثل هذا المقال .

وفي شكل « ٢ » يرى القاري تفاصيل قطاع الجسم وعليه بيان الأجزاء التشريحية الهامة ، وقد يبدو ذلك الرسم على شيء من التعقيد ، ولكن الاستعانة بتفاصيل شكل « ١ » تحل لنا طلائع الشكل الثاني من أيسر سليل ....

فالرئان وهما عضوان أسفنجيان



شكل الحجرة من الخلف

×× شكل ٣٠ ××

على جانب كبير من المرونة لها خاصية دفع الهواء بشدة إلى الخارج كما يفعل الفخاخ المبين في الشكل الأول تماماً . والقصة الهوائية كما تسمى اسطوانة بجوقة تنتهى من أعلا يشق له حافتان هما الأوتار الصوتية للحنجرة . أما البوق المبين في الشكل ١٠ ، فتعاقبه في الجسم تجاويف الأنف والبلعوم وتجويف الفم ، وأهمية هذه التجاويف في تنويع الصوت الانساني أهمية بالغة نكتفي بالإشارة إليها في هذا المقام .

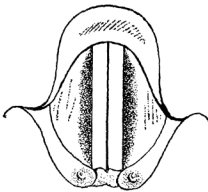
وقد يكون من المناسب المبادرة إلى بيان شكل الحنجرة الطبيعي حتى لا يتوهم القارئ، أن الأوتار الصوتية تماثل أوتار العود أو الكمان مثلا إذ الواقع غير ذلك تماماً .

في شكل ٣٠ ، رسم حنجرة إنسانية ترى من الخلف وقد فتحت فتحاً باعد بين الأوتار الصوتية ( كما يفتح الكتاب ) والأوتار الصوتية عبارة عن ارتفاعين بسيطين في الغشاء المخاطي الداخلي للحنجرة وهما مئبتان من الأمام والخلف والفتحة التي بينهما عبارة عن شق مستطيل يختلف شكله أثناء

التنفس العادي وأثناء الكلام أو الغناء كما هو مبين في شكل ٤٠ ، ومنه تبدو صورة الحنجرة كما يراها الفاحص في مرآة الفحص الحنجري بشكلها الطبيعي .

والأوتار الصوتية وتران لها خاصية الانكماش والاقتراب أحدهما من الآخر أثناء الكلام أو الغناء بحيث يتركان بينهما فتحة ضيقة جداً تكفي لمرور الهواء الذي يندفع من الرئة إلى أعلا اندفاعاً يختلف قوة وصغراً ولكنه يكفي لأحداث اهتزازات سريعة فيها .

وهذه الاهتزازات الوترية هي منشأ الصوت فالهواء المندفع خلال فتحة الحنجرة يؤدي بالضبط عمل قوس الكمان حين يمر على الوتر . ونرجى إتمام الموضوع إلى مقال تال في القريب إن شاء الله .



الحنجرة أثناء الكلام والغناء



الحنجرة أثناء التنفس العادي

شكل الحجرة كما تبدو في مرآة الطبيب الفاحص

×× شكل ٣١ ××

# بحوث فنية

## أموسيقى أم موسيقا

الكلمة ولها صوتان .

موسيقى وموسيقا . وكلاهما

يوناني صحيح . ولكن الأولى لغة

الأدب واللسان الفصيح .

لقد علت من هذا ، أن الشرق أخذ

الكلمة بلا تحريف ، اللهم إلا في الكاف التي استبدلها

بالقاف . ولعل من نقلها سمعها مشبعة قليلا في صورتها

الثانية « موسيقا » فوضعها قافا . ولك أن تقول من بعد هذا

إن الشرق عرب الكلمة دون مسها فكان أميتا فلم يمسحها .

ثم ألا تسأل : لم انفرد في الغناء والعزف بكلمة « موسيقى »

بأخذ اسم المعبودة موسا ذاتها ؟ ذلك لأنه أقدم الفنون وجوداً

فنسب إلى تلك الروح معنى ولفظاً ، ولأنه لسان النفس ولغة

الوجدان فهو أقرب للالهام ، ومن ناحية فالأغريق ما كانوا

يفهمون ويتصورون الموسيقى فأت مستقلا عن الشعر . والشعر

مصدره الشعور . وكان الشعراء يستصرخونها إذا استمعى

الشعر على أحدهم : « ياموسى ألهمينى فتلقيهم فتحى في قلوبهم . »

وأما قدمه فلا نه فطرى . فحيث وجد الإنسان ، فالغناء

وآياته ذلك الراعى وبراعته ، وحادى العيس وحداؤه ، هذا في

ييدائه ، وذاك في كلاته .

انظر لهذه الكلمة الكبيرة « موسيقى » وما أجرى عليها ،

إن الأغريق كانوا

يقدسون الفنون العقلية

فينسبونها إلى معبودات ، ويسمون

كل ماله اتصال بفن . بل كل تأديب

نفسى ، وتهذيب روحى ، بموسيقى . فأت

ترى أن موسيقى لدى الروم القدماء كانت تدل على

معنى أوسع مما اصطلاح عليه المحدثون .

هذه المعبودات تسع ، دعا اليونان كل واحدة منهن

بموسا (١) . بعد أن اشتقوها من كلمة موس (٢) . التي معناها

الاستيحاء أو الاستلham .

ومن ثم ترى أن الأصل في الكلمة ، موس (٣) ، فأخذه

وزادوا عليه ألفاً فصارت موسا ومعناها الملهمة . ولهم فيها

نطقان : إما بالهم المضمومة بضمة عادية كما في موسى « عليه

السلام ، وإما بيم مضمومة مفتحة بفتح الهم ورفع الصوت

قليلاً كما إذا تجاوزت ولقطت : صُوت ، قُوم ، نُوم . عوم ...

فاذا دريت ما تقدم ، بقى عليك معرفة أنهم الحقوا

بهذا البدن العجز « بقى (٤) » للدلالة على النسبة إلى الاسم

المحقق به فكقولهم أرثميطيقى من أرثميطى ومتجانيقى

من منجان وما إلى ذلك ، فصارت موسيقى (٥) . أما العجز فهو

على حرفين : القاف المكسورة ، والقاف المفتوحة . فتصبح

(1) Mossa (2) Mossthé (3) Moss (4) Iki (5) Mossiki

ألا تجد معى القرن بين اسم هذه المعبودة والطَّرب؟ وهو كما تعلم ما يلحق الانسان من خفة عند شدة الفرح أو الحزن . وقد ورد أن الطَّرب مشتق من الحركة ، والطَّرب هى الحركة التى تظهر عليك وقت الطرب ، فاذا أردت التعدى قلت أطرب ، واذا ماشئت الزيادة والكثير ، قلت طرُب ، فيصح بعد ذلك أن تسمى موسا الموسيقى الطَّرب ، وإذا شئت المُطَرَّبَة .

ولقد كان عند العرب مثيل المعبودة موسا ، موسا الشسر ، سموها شيطناً تحرراً وصيانة ، وصرها مرة أنثى وأخرى ذكراً وبعد هذا ، فهل لدى العرب ما يقرم مقام موسيقى ؟ وقد عرفت منشأها وسبب تسميتها ، أظنك لا تتردد معى فى الجواب بلا . ورب معترض يقول ، وما قولك فى السماع ؟ ألا يفيد معناها ، ويحل مكانها ؟

إليك كل ما فى الكلمة : أصلها السمع ، وهو ما وقر فى الأذن من شئ سمعه ، والوقر هى النقرة ، ونقر تعيد معنى ضرب ، ومنها نقر العود . أو الدف ، ضربه ليصوت . ومن السمع السماع وهو الغناء وكل ما لذته الأذن من صوت حسن . وهذا الصوت ، إن كان بشرياً ، فيكون الغناء ، وإن كان من آله طرب ، وملهى من الملاهى ، فيكون المزف ، وهذا يحصل بالطرق بالدفوف ، والضرب بالجلال ، ومنه المزف وهو الملهى الذى يضرب به كالعود والطَّنبار ، وغير ذلك من آله الطرب . والعازف اللاعب بها ، وأيضاً المغنى لأنه يصوت ، وعلى ذلك يكون السماع جامعاً للغناء والعرف .

ولئن صح أن يجمع السماع التوعين اللذين يتركب منهما الفن ، إلا أنه لا يعتمد معنى الوقر فى الآذان ، أى ينقر طبلتها . فينتقل إلى أجزائها ، فيتصل إلى العصب السمعى . فأين هذا ما فى موسيقى من المعانى والفن الالهامى ؟

والآن وقد عرفت لفظ موسيقى ومعناها ، فاني سأحدثك عنها طبيعة وفنا .

انتقلت مع التازحين اليونان الذين كانوا نواة لدولة الرومان . ومع أنهم ساروا سيرة آبائهم واتباعو ملتهم ، فقد غيروا فى اسم تلك الروح الملهمة فطلقوها موزا (١) . فهم حاصروا السنين المسكينة البارزة الطليقة بين المتحركين فقلبوها زابا ، وقالوا موزيكا . ثم تسربت إلى الأمم الأخرى على هذا الأساس ، فظلت كل أمة بالكلمة حسب مزاجها اللغوى . وتواطأ مع حفظ الزاى .

ولقد تحسن ، وقد جاء ذكر معبودات اليونان التسع : أن نحاط خبراً بأنهم قد جعلوا لكل موسا ، نصبا ، سموه باسم خاص رمزاً لها .

وهؤلاء الموسيات أخوات شقيقات ، وبنات المشتري (٢) ، الذى استولد ملكة (٣) القرائح فأكرمته . وأنت بكل واحدة منهن ، رئيسة فن من الفنون . وربطوهن بصلة الأخوة لإيماء إلى أن الفنون الثقيلة حلقات مشبوكة فى بعضها البعض . فانك واجد خساً منهن موكلات بالقريض بأنواعه : فاللهاسيات ، والبلاغة تحت لواء موسا ، وموسا ثانية للنجديات ، وأخرى ثالثة للسررات ، ورابعة للغنائيات ، وخامسة للغزليات والغراميات ، وسادسة للرقص . وجميع تلك الفنون يتخالطها الموسيقى التى تشترك فى جميع مظاهر حياة اليونان : فى الحروب ، والأعياد ، والاحتفالات الدينية ، والمزف ، والمدائح وما إليها . تلك سبع كاملة ، ومنهن اثنتان لفنيتين لا يتصلان اتصالاً ظاهراً بالموسيقى .

تلك الموسيات التسع ، كن يسكن جانب طود ، أو لب ، ميط الوحى اليونانى فى هيكل رب الكنارة (٤) ، ككيهرن وإبادهن . ومن يبين الحسنة موسا الموسيقى ، التى تدعى « أو طرب » (٥) ، ويصورها الاغريق ، وفى يدها زمارتها أو يراعتها ، وامم هذه الحسناء مشتق من فعل « طَرَّبَ » (٦) ، ومعناه تأخذ وتنبسط . والمزيد فى صدر الكلمة علامة المبالغة ، وناهيك بما يحدثان فى النفس والجسد .

(1) Musa (2) Jupiter (3) Mnemosyne (4) Apollo  
(5) Euterpe (6) Terps



# بحث في المقامات

## مشابهات اليكاه

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقي بوزارة المعارف

ولنتكلم الآن على مشابهات لحن اليكاه من الألحان :

١ — لحنه النوى

الأصل في هذا اللحن أن يندى، ويستقر على جواب اليكاه، النوى، وأن تكون منقطته مرتبة واحدة : —  
نوى . حسي . أوج . ماهر . كردان . . بحير .  
يزرك . ماهوران . جواب جهاركاه . رمل توتى . جواب  
نوى .

ولما كانت منطقة اللحن مرتفعة . بحيث يصعب الاستمرار في الغناء منها ، ونظراً لأن المرسقي العريضة تتبع نظام الأجتناس ، فقد يضيف بعضهم ذا أربع من جنس اللياني تحت النوى ، ويجعل ختام اللحن على الدوكاه بدلا من النوى .

ويستبدل بعضهم جواب المهاركاه بجواب الحجاز ، للحصول على حساس لحن ، ويستبقى بعضهم اللحن بدون حساس .

وأما إذا استبدلت أى نغمة أخرى من الدرجات الأساسية ، فيجب أن يميز اللحن ، فيقال « لحن نوى العجم » ، إذا استبدلت فيه الأوج بالعجم ، و« لحن نوى الكرد » ، إذا استبدلت فيه السيكة بالكرد ، و« لحن نوى بوسليك » . إذا استبدلت فيه السيكة بالبوسليك ، و« لحن حجاز النوى » إذا صور لحن الحجاز على النوى وهلم جرا .

قبل التكلم على ما يشابه لحن اليكاه من الألحان ، نذكر هنا متى يجوز استبدال المهاركاه بالحجاز ، ومتى نستبقها في درجتها في لحن اليكاه .

تستبدل المهاركاه بالحجاز ، إن كان المقصود هو البدء بصياح اليكاه ، وهو النوى . ويكون الحجاز عندئذ بمثابة صياح للحساس الأدنى للحن .

أما إذا كان المقصود بالبدء بالنوى هو الدخول بالمرتبة الثانية للحن ، فتستبقى المهاركاه كظهير للنوى .

والرأى الأخير أقرب إلى الصحة من الرأى الأول ، أى أن البدء بالمهاركاه أصح من البدء بالحجاز خلافاً لما يزعمه بعض المعاصرين ، لأنه :

أولاً — ورد في الكتب القديمة أن لحن اليكاه يبدأ « بالنوى مظهرًا » ، والحجاز ليس بظهير للنوى . بل المهاركاه هي ظهير النوى .

ثانياً — المهاركاه تعتبر أيضاً بمثابة حساس لجنس ازراست المنشأ على النوى . وتكوين اللحن يقضى وجوب هذا الجنس .

\*\*\*

مدون اللحن



مقارنة اللحن بالخطافه الافرنجية

ليس له مثل في الألحان الافرنجية لاحتوائه على أبعاد شرقية .

مقارنة اللحن بالحنن البهاء :

طابع اللحن



بعضه فماتت اللحن في حالة الاستقرار على النوى



وأما في حالة الاستقرار على الدوكاه فغامه كاليتاني ؟

لحن النوى	لحن اليكاه
١ - يبدأ بالنوى ولا يشترط أن يكون مظهرأ	١ - يبدأ بالنوى مظهرأ
٢ - يستقر على النوى أو الدوكاه	٢ - يستقر على اليكاه أو النوى
٣ - تستبدل الجهاركاه بالحجاز في جميع سير اللحن إذا اتبعنا رأى القائلين بضرورة الحساس	٣ - يحوز استبدال الجهاركاه بالحجاز عند البدء
٤ - اللحن من مرتبة واحدة يضاف تحته ذو أربع إذا أريد الاستقرار على الدوكاه	٤ - اللحن من مرتبتين



مِنَ الْمُصَنِّعِ . . إِلَى يَدِكَ

**الْمُحَمَّلَةُ لِلْعِزِّ وَالْجَلَالِ**

تَحْتَ إشرافِ مَصْلَحَةِ الْخِجَارَةِ وَالصَّنَاعَةِ

إتصلوا بالزعمين بتليفون

**٤٣٣٠٧**

يحمل اليك سندورهم بعدد قماش  
مجموعة كاعلا من سلايلها خارقة

الفرح

# الأوبرا وتطورها

## نشأة الغناء المسرحي

عند قدماء المصريين منذ الدولة الوسطى التي قامت حوالى سنة ١٣٠٠ ق.م. وكان على نحو يشبه ما يوجد الآن في القرى المصرية بما يشده جماعة القصصين، من قصتي أوى زيد وعنترة وغيرهما مع متابعة الآلات، كالرباب وما إليها. فقد اكتشف عند قدماء المصريين في آثار مدينة طيبة القديمة في مدفن «سيزوستريس الأكبر» ما أثبت أن العمال الذين كانوا يجهدون أنفسهم في العمل طوال النهار حيث تشتد حرارة الشمس، كانوا يتبرزون فرصة انتهاء العمل فيجتمعون في ضوء القمر يستروحون الى قصص يخفف عنهم آلام التعب، وآية ذلك ما عثر عليه من القصص مدونا على البردى القديم «بايروس» المحفوظ في دور الكتب بل إن ما حواه ذلك البردى ليظهر لنا جلياً كيف كان المصريون الأقدمون يعتقدون أن في وجود القصص مع الموتى في مدافنهم سبيلاً لمخادتهم ويخفف من وحدتهم، وكيف كان المصريون يعلقون بالأدب والقصص ومن آية ناحية كانوا ينظرون إليه. وقد أتى العالم الانجليزي الأثرى «فلندرس برى» في كتاباته عن مصر القديمة على ذكر كثير من أمثال هذا القصص.

لم يقتصر الأمر على ذلك فقد تقدم التاريخ الموسيقى في السنوات الأخيرة تقدماً باهرًا كشف عما كان عند قدماء المصريين من الاتصال الثابت بين الشعر والموسيقى والرقص وملزمة متتابعة بعضها.

أتى قدماء اليونان بعد قدماء المصريين فكانوا أول من أخرج روايات تمثيلية في أماكن خاصة بها سموها بالمسارح واشتركت الموسيقى في تلك الروايات المعروفة «بالتراجيديا»

«أوبرا» لفظ إيطالي يطلق على كل رواية شعرية مسرحية ملحنة. فهي بذلك الملقى الذي تتقابل فيه الفنون الأشقاء الثلاثة: الشعر والموسيقى والتثيل. ويتضح من هذا أن هناك ثلاثة عناصر لا بد أن تشترك معاً حتى تخرج الأوبرا للجمهور تلك العناصر الثلاثة هي: الشاعر الذي يضع الفكرة ويقتصد متن الأوبرا، والموسيقار الذي يؤلف ألحانها، والمغني الذي يقوم بالغناء على الجمهور.

وتفاوتت أهمية هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لبعضها بعضاً ويختلف تفوق أحدها على الآخرين تبعاً لاختلاف القرون والأزمان. والأوبرا تكون في العادة ذات مبنى غرامى وذلك أن روح الموسيقى أكثر ما يتجلى في الحب. وكما يقول «فاجنر» ملك الأوبرات في العالم «إن الموسيقى امرأة والمرأة لا يمكن أن تعيش بغير الحب».

والأوبرا وليدة ما اصطلاح على تسميته بالقصص الموسيقى وهو ما كان لدى الممالك القديمة من القصص التي لم تكن الموسيقى عنصرها الجوهرى بل كانت مساعداً كإلياذها.

كان الشائع أولاً أن ذلك القصص الموسيقى بدأ ظهوره عند قدماء اليونان فيها أخرجه من رواياتهم ومآسهم «تراجيديا» غير أنه بعد حل الرموز الميروغرافية وتقدم علم الآثار المصرية بما كشفت عنه المدافن والتقوش، ظهر بطلان هذا الزعم. وثبت أن شجرة ذلك القصص الموسيقى تمتد جذورها إلى أبعد من قدماء اليونان. وأن أول من فكر فيها هم قدماء المصريين. فقد أثبت العالم الفرنسى الأثرى «ماسيرو» في أواخر القرن التاسع عشر أن تاريخ هذا القصص قد ابتدأ

## حياة جديدة في سبعة أيام

ان كل مزيد منك هو عشر دقائق كل يوم لمدة سبعة أيام لنريك أننا نستطيع أن نخلق منك مخلوقاً جديداً . نصف الى وزنك وزيد مقاييسك وزنى عضلاتك ونزيل خجلتك وتقوى إرادتك ونعطيك جسداً جديداً ونشاطاً واحداً له وأعصاباً كالصلب وإرادة من حديد . وتبدو الصحة في عينك وفي مشيتك ومعاملتك للناس ومعاملته الناس لك . لأن الجسم الجديد والنفس الجديدة اللتين نزيهما لك سوف يكفلان لك إعجاب واحترام كل من يراك

كتاب الإنسان الكامل يريك في ١٠٠ صفحة كبيرة بالصور كيف تحصل على كل ذلك . يرسل بغير مقابل فقط املاً هذا الكوبون وأرسله الآن .

معهم الجوهرى للبرنية البرنية والعلمية

أرجو أن ترسلوا إلى نسخة من كتابك المجاني « الإنسان الكامل » في تحسين الصحة وتقوية الجسم والشخصية وعلاج الأمراض المزمنة والعيوب الجسدية والنفسية بالطرق الطبيعية وقد وضعت سطرًا تحت ما هيئتم لي : النحافة . السمرة . قصر النامة . ضعف الأعصاب . الضعف التناسلي . العادة السرية . الاحتلام . الأرق . الهل . الكابة . الخجل . ضعف الذاكرة . الشعر . النظر . الجلد . البدن . عن النفس . عيوب الوجه . الاسم . السن .

الصناعة . العنوان . أكتب باسم محمد الجوهرى ١٠ شارع قطرة غمرة مصر

والتي كان الغرض منها تمثيل قوة الطبيعة في آلتهم . ولم يكن يشترك في تلك الروايات غير آلة واحدة هي القيثارة . ثم دخلت الأناشيد في تلك الروايات حتى أصبحت أهم أجزائها . وما اشتهر في ذلك أناشيد سقراط . ثم ظهر في مدينة « كورنت » مغن اسمه « اريون » تقدم بأناشيد تلك الروايات حتى بلغ عدد المشتركين في التشيد الواحد أكثر من خمسين منشداً . ولما جاء عهد « اسبرطه » دخلت في الروايات الأناشيد الحماسية .

ظل الأمر كذلك حتى جاءت العصور الوسطى ففكر جماعة البروتستانت - نظراً لما كان ينزل بهم من الظلم والاضطهاد - أن يلتجئوا الى الكنيسة ليستخدموها في تخفيف تلك المظالم فبدأوا يضعون الترتيلات يمتلئون فيها سيدنا عيسى ويصورون ما ينزل بأهل هذا المذهب من الجور والاستبداد وكانوا يلقون على تلك الترتيلات « أسرار الكنيسة »

وكان يشترك في توقيعها الفس ، وهم أئمة الدين ، بقصد التأثير على الشعب . وقد بلغ فعلاً من إقبال أهل أوروبا على هذا النوع من الترتيلات أن ضاقت الكنائس ذرعاً بزيارتها فاضطروا الى استخدام صحن الكنائس . فلما ضاقت أيضاً عن أن تسع تلك الجماهير الحاشدة ، خرجوا إلى الاسواق . والحقيقة أن الكنيسة ، بما فعلت ، قد أوجدت في جميع أوروبا هذا الشعور العظيم ، شعور وجوب ارتباط الموسيقى بالشعر على مسرح واحد .

وليس في كل ما ذكرناه إلا مجرد تاريخ مختصر للقصص الموسيقى البسيط وما دخله من الأناشيد والترتيلات ، فكان أساساً تولدت منه فكرة الأوبرا التي لم يهتد إليها العالم إلا في أواخر القرن السادس عشر ، كما سيئنه مستقبلاً ؟



خاص بطلبة المدارس  
اطلبوا أنجبنا النظرارات لقصص البصير

المجرة قروش صانع

تجلاكت يسلمى سالتين  
٤٥ شارع غابرين مدين إدنبرا بعبر

السن على نظرمنا

نوحه فطر منجيدى الحكومة والأطلة إلى انكشفتنا

حار الناح التام لدى القومسيوناطي

اطلبوا حجارة كركس لين

## ولى عهد

قيل لمن غن لنا كذا ، ثم بعده كذا  
فقال ويلك . لا تقترح صوتاً إلا بولى عهد؟

## لاتدرى اليسرى ما تفعله اليمنى

دعت سيدة نيلة الموسيقىار فردى إلى  
بيتها ، وأسمعته عزف ابتها على البيانو ،  
وكانت معجبة بها الإعجاب كله .

وما كادت البنت تنتهى من العزف حتى  
سارعت الأم إلى فردى تسائله ، فى نغز  
وإعجاب ، رأيها فى عزف ابتها

فقال الموسيقىار . مبتسما ، يلوح لى  
باسيدق أن تربية ابنتك تربية دينية بحته ،  
فان يدها اليسرى لاتدرى ما تفعله يدها اليمنى .

## بحته ! ؟

غنى مغن ، فقيل لبعض الندماء كيف ترى ؟ فقال :  
ويحسب الندمان فى حلقة دجاجة يخفقها نعلب

## نبوة

اشترى والد فردى لولده ، وكان فى الثامنة من عمره  
بيانو كان مستعملا ، وفى حالة غير جيدة ، فعهده به  
لأحد الصناع ليصلحه ، وكان اسم هذا الصناع كفالينى  
وما أشد دهشة والد فردى عند ما فتح البيانو بعد  
تصليحه فرأى مكتوبا عليه . أنا استيفانو كفالينى قت  
بتصليح هذه الآلة بجانا حين تيت عبقرية فردى الصغير ،

## يفطر الصائم

قال بعض الفقهاء ، بحضرة الرشيد ،  
لابن جامع المنى المشهور : « الغناء يفطر  
الصائم » ، قال ما تقول فى بيت عمر بن  
أبى ربيعة « أمن آل نعم أنت غاد فبكر »  
أيفطر الصائم ؟ قال : لا . قال : إنما هو  
أن أمد به صوتى ، وأحرك به رأسى  
فصير غنا .

## إذا تكلمت الملوك !!

عزف الموسيقىار ليزت مرة فى بلاط  
القيصر فى بطرسبرج ، وفى أثناء العزف  
تساقط القيصر الحديث مع جارته . فكظم  
الموسيقار غظه هنيئة ، ولكنه رأى حديث  
القيصر متصلا ، وصوته يرتفع رويداً ، هنالك كنز  
ليزت عن الازف وسكت ، فسأله القيصر ، دهشاً . عن  
سبب سكوته ، فأجابه منحنياً فى احترام شديد « إذا  
تكلمت الملوك ، وجب الصمت على الخدم . »

## أثرة !

قعد مغن يوماً يأكل مع زوجته ، فقال لها اكتشى  
رأسك فضعلت ، فقرأ « قل هو الله أحد » فقالت ما الخبر؟  
قال لها إن المرأة إذا كشفت رأسها لم تحضر الملائكة . وإذا  
قرأت « قل هو الله أحد » هربت الشياطين ، وأنا أكره  
الزحمة على المائدة .

## أبو ريحانة وسويد

قال الأصمعي مررت بدار الزبير بالبصرة . فإذا شيخ قديم من أهل المدينة من ولد الزبير يكنى أبا ريحانة بالباب وعليه شملة تسره فسلبت وجلست إليه .  
فبينما أنا كذلك . إذ طلعت علينا سويد تحمل قرية . فلما نظر إليها . لم يتألك أن قام إليها . فقال لها بالله غنى صوتاً قالت إن موالى استعجلوني قال لأبد من ذلك ، قالت أما والقرية على كفتي فلا . قال أحملها وأخذ القرية منها فاندفعت تفتى .

فؤادى أسير لايفك ومهجى  
تقيض وأحزاني عليك تعاول  
ولى مقلة فرجى يطول اشتياقها  
ليك وأحزاني عليك همول  
فديتك . أعداؤى كثير وشقى  
بعيد وأشياعى لديك قليل

فصرخ صرخة ورمى بالقرية إلى الأرض فشققها وقامت الجارية تبكى وتقول . ما هذا جزاؤى منك ، أسعفتك بمجانك فعرضتني لما أكره من موالى . فقال لا تنتمى فإن المصيبة على حصلت . ثم نزع الشملة ووضع يدا من قدام ويد من خلف وباع الشملة وابتاع لها قرية جديدة وقعد بتلك الحال . واجتاز به رجل من ولد علي بن أبى طالب رضى الله عنه فعرف حاله فقال يا أبا ريحانة . أظنك من الذين قال الله تعالى فى حقهم « فإ رحبت تجارهم وما كانوا مهتدين »

فقال يا ابن رسول الله ولكنى من الذين يقال لهم .  
« فيشرعبادى الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه » فضحك وأمر له بألف درهم .

## بحكم القانون

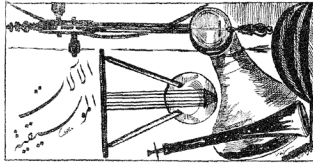
زار ملك البرتغال ، باريس ، وكان مولعاً بالعزف بآلة الفيولنسيل . فأراد أن يستدعى الموسيقار روسينى . ليسمعه عزفه ، ويبدى رأيه فيه ، فلما جاء وعزف الملك أمامه أصغى إليه . حتى إذا انتهى وألقى بالقوس من يده طلب إلى الموسيقار رأيه فى عزفه فقال :  
« لا بأس به بالنسبة لملك يحول له القانون أن يفعل ما يشاء » .



اقصدوا

دار المطبوعات

لطبع ما يلزمكم من مطبوعات بجميع اللغات



# آلة الكمان



تشغل آلة الكمان المحل الأول من جميع الآلات الموسيقية في العصر الحاضر ، وقد زاحت - هي وأمرتها - سائر الآلات الوترية ، كما أصبحت لها السيادة عليها منذ أكثر من قرنين ، لازاحمها في تلك السيادة آلة أخرى غير البيانو ، الذي أصبح لسهولة استعماله أكثر الآلات ذيوغاً في العالم ، وإن لم يستطع أن يضعف من مركز آلة الكمان أو أن ينال من سيادتها على الآلات الأخرى . ذلك لأن البيانو والكمان ألتان لا يتضاربان ، فكل منهما ناحية من الفن لازاحم إحداهما فيها الأخرى .

فأما البيانو : فانه كما يقول الموسيقىار المعروف ، إيزت ، وقد استطاع بقوة الهارموني التي يشتمل عليها ، أن يحد في جميع الفن الموسيقى ، وإن في السبعة الدواوين التي يحتويها ، ما يغني عن مجموعة آلات فرقة موسيقية ، وإن الأصابع العشر ، لكافية أن تخرج على البيانو من الهارموني ، ما يخرج به مجموع فرقة بها مائة آلة .

فأفضلية البيانو إذن هي من ناحية سهولة استعماله ، وما أودع فيه من قوة تعدد الصوت ، مما لا يمكن لآلة أخرى أن تجاريه فيه . فأما الكمان ، فتنبأ مكانة أخرى من الفن ، ذلك بأنها سلطانة العواطف ، وملكة الآلات جميعها في الترجمة عن الشعور . ومن أبدع ما كتب في ذلك قول هابتن ، الفيلسوف والشاعر الألماني الكبير ، الكمان آلة لها أمزجة البشر تتكلم بشعور المازف بها ، تكشف أسرار عواطفه ، تنقل عنه في جلاء ووضوح أقل التأثيرات

وأضعف الاضمالات ، ذلك لأنه يضنها أثناء التوقيع على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه .

ومن المدهش أنه رغم ما للكمان من الميزة الرفيعة في جميع العالم فانه لم يتطرق إليها أقل تغير في صناعتها منذ أكثر من قرنين ونصف قرن ، وذلك بالرغم مما حاوله الكثير من الفنانين ، مع أن البيانو لم يستكمل شكله الحالي إلا في أوائل هذا القرن . وأقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس في تاريخ العالم كله ، آلة

اشترت تلك الآلة بعد ذلك ، فعمت أوروبا في القرن الرابع عشر . وأخذ يدخل عليها التغيير شيئاً فشيئاً حتى آخر القرن الخامس عشر ، فسميت تلك الآلات « الفيولا » ومعناه الوتر . وقد صنع منها على مرور الزمن أنواع مختلفة الحجم .

وفي القرن السابع عشر سم لفظ « فيولا » *Viola* ، جميع الآلات الوترية ذات القوس ، وكان أهمها في ذلك الوقت نوعان ، الأول سم فيولا الذراع « *Viola da braccio* » وكانت تعمل أثناء التوقيع على ذراع العازف بها . وأما الثاني فسم فيولا الركبة « *Viola da gamba* » وكان يضعها العازف بها بين رجله أثناء التوقيع ، على النحو الذي تستعمل فيه الآن آلة « الفيولنسل » .

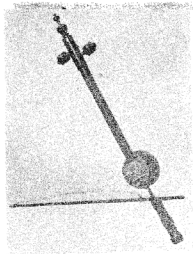
وكانت تلك الأنواع ذات ستة أوتار مشدودة في مستوى واحد ولذلك

هندية قديمة جداً . يرجع عدها إلى خمسة آلاف عام قبل الميلاد ، اسمها « رافاناسترون » *Ravanastron* ، كانت ذات وترين ، غير أنها لم تتقدم فانت .

ويرجع العرب فضل إحياء آلات القوس ، فقد أوجدوا في القرون الأولى بعد الميلاد الآلة الوترية المروقة « بالراباب » وكانت

ذات وتر واحد . ثم تقدمت ، بهمة العرب أيضاً ، وأصبحت ذات وترين متساويين في النغاط . ثم ذات وترين متفاضلين فيه ، ثم ذات أربعة أوتار يتفاضل غاظ كل اثنين منها على الآخرين . وتوعد أشكالها .

وتلك الرباب العربية هي أساس آلة البكان . فقد انتقلت تلك الآلة مع العرب إلى الأندلس ، ومن ذلك الحين فقط ، بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات الأوتار في أوروبا ، تقصد صنع



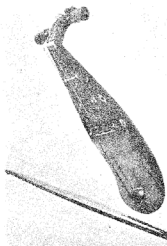
« رباب مصر والشرق الأدنى »

الفرنسيون آلة تماثل الرباب كان من المعتد على العازف أن يوقع على الأوتار الوسطى منها . بل كان لابد له من

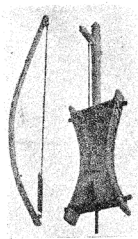


« رباب الترك : الأرنية »

العزف على ثلاثة أوتار في وقت واحد . وبعد أن عاشت الفيولا بهذا الشكل ، ذات ستة أوتار ، أكثر من قرنين عدل الأوروبيون عن ذلك



« رباب بلاد المغرب »



« رباب الشام »

صنع الألمان نفس هذه الآلة وسماها أيضاً ربيكة « *Rubeca* » أو ربيكة « *Rebec* » . وظاهر في كل هذه الألفاظ اشتقاقاً من كلمة « الرباب » .



الثامن عشر . بل إنه رغم إقبال الشعوب على هذه الآلة إقبالها العظيم .  
وتسابقها في تأسيس المصانع المتعددة . خصوصا في ألمانيا ، فقد ظل  
اسم أسرق أمانى وستراديغاري علماً على نهاية ما بلنته صناعة آلة  
الكان من الجودة والاقتان . وقد فشلت كل محاولة أريد بها بذ  
الآلات التي خلفتها لنا هاتان الأسرتان .

وأصنع آلة الكان من خشب الصنوبر . ويخزن الخشب قبل  
صناعته حتى يتم جفافه فلا تتغير نسب الأبعاد التي صنعت عليها  
القطع المختلفة المكون منها الصندوق الصوتي والتي يجب أن تبقى  
دائما ثابتة على البحر الذي يضبطها عليه الصانع ، حتى تتوافق  
الاهتزازات الصوتية الناشئة من كل من تلك القطع على الاهتزازات  
الصوتية الناشئة من الصندوق الكلي الصوت .

وتتوقف جودة آلة الكان : على جودة الخشب وإتقان الصنع ،  
ومراعاة دقة النسب بين القطع المكونة منها الآلة .

وكذا قدمت الكان في الاستعمال ، أصبح خشبها أكبر مرونة .  
والأصوات الصادرة منها أرق وأحلى .

ورجعوا إلى فكرة العرب في وجوب عدم زيادة الأوتار على أربعة  
كما كان الحال في الرباب . وبذلك تطورت الفيولا في منتصف القرن

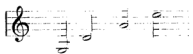


آلة الفيولا  
في منتصف القرن السابع عشر

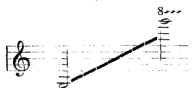
السابع عشر وصنعت آلة أصغر منها قليلا  
مشدود عليها أربعة أوتار فقط . أطلق  
عليها اسم فيولون أو فيولينو « مصغر  
فيولا » ، وتلك الآلة هي مانسية حتى الآن  
آلة الكان .

وقد صادت آلة الكان ، على شكلها  
الآخر ، إقبالاً عظيما من سائر شعوب  
العالم ، سيما بعد أن منحها الموسيقار  
متفردى الطلياني السيادة على آلات  
الأركستر ، فيما وضعه من الأوبرات  
التي انتج منها فيها جميع معاصريه  
وخلفائه .

وتسمى الأوتار الأربعة للكان هكذا :



وأما منطقة الأصوات التي تخرج من تلك الآلة فهي المبينة في  
هذا المدرج الموسيقي :



واختص بصنع آلة الكان في بادئ الأمر منطقة محدودة من  
أوربا ، هي بلاد النمسا وإيطاليا ، وكانت أسرة أمانى « Amati »  
أخذت الأمر التي اشتهرت في صناعة هذه الآلة ، في القرنين السادس  
عشر والسابع عشر ، في كرمونا إحدى مقاطعات سهول لومباردي  
بإيطاليا . وأخذت عنها أسرة ستراديفاري « Stradivari » . وبفضل  
هاتين الأسرتين بلنت صناعة الكان أوج الكمال في أوائل القرن

ظهر حديثا

الجزء الأول

من كتاب

دراسة القانون

تأليف الاستاذ

دكتور محمد أحمد الخفيا

مُصطَفَى رَضَا بَارَكِي

مفتي الموسيقى بوزارة المعارف

رئيس المعهد الملكي

ومراقب مدرسة المهد

للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المعهد الملكي نازلي بمصر

# مسابقة

## مسابقة العدد الماضي



### الناى . العود . الكمان . القانون

الأسئلة	الأجوبة
١٠ . أى هذه الآلات مصرى بحت ؟	الناى
٢٠ . أيها أقدم عهداً وأيها أحدث ؟	أقدمها عهداً الناى ، وأحدثها الكمان
٣٠ . أيها أكثر انتشاراً فى الشرق ؟	العود
٤٠ . أيها انحدر فى تطوره من الرباب ؟	الكمان
٥٠ . أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟	القانون
٦٠ . أيها أقرب إلى الصوت الانسانى فى أداء اللحن ؟	الناى والكمان

وقد تلقت المجلة إجابات وافرة العدد من كرام القراء الذين لم يقتصروا فى اجاباتهم على الرد لحسب ، بل شجعونا بكلمات تتم عن أدهم وطيب عصرهم .

وعما زاد فى اغتباطنا أن كان الصواب كل الصواب حليف إحدى الأوانس فالتت الجائزة الأولى وهى الأنسة فردوس ابراهيم .

وقد أجاب كثير من حضرات المسابقين إجابات موفقة ، إلا أنهم اقتصروا ، فى جواب السؤال السادس ، على ذكر آلة واحدة بدل اثنتين ، فعدتها اللجنة صحيحة أيضاً .

ونظراً لكثرة عددهم فقد أجرت اللجنة بينهم عملية « القرعة » ففاز بالجائزة الثانية حضرة محمد عبد العزيز سلام افدى ، وكانت الجائزة الثالثة من نصيب حضرة فريد عبد الهادى احمد افدى

وفىما يلى أسماء حضرات من وفقوا إلى حل هذه المسابقة :

## بيان أسماء الذين وقفوا الى حل مسابقة العدد الثاني من المجلة

الاسم	العنوان
١ - الآنسة فردوس ابراهيم	١٥١ شارع السبتيه مصر (وقد تفوقت بالأجابة الصحيحة على السؤال السادس)
٢ - محمد عبد العزيز سلام افندى	دبلوم فى التربية والآداب ، موظف بدار المحفوظات العربية بالقلمة
٣ - فريد عبد الهادى احمد افندى .	بقلم الحوادث بمصاحبة الموائى والمناظر بالاسكندرية
٤ - محمود حامد افندى	تلييد بالسنة النهائية بمدرسة التجارة المتوسطة بالمنصورة
٥ - عبدالحيد رفعت شبيحه افندى	٤ شارع المغاورى باسكندرية
٦ - عبدالمعتمد محمد الشربيني افندى	١٣ شارع الاديى ، جليمنونوبولو ، رمل الاسكندرية
٧ - محمد حامد صبح افندى	موظف بمديرية بنى سويف
٨ - محمد على افندى	كنجاقى ، ١١ شارع الخديو الاول « مطبعة مصر » اسكندرية
٩ - يوسف رحمن افندى	٣١ شارع الشيخ قمر بالعباسية مصر
١٠ - خليل الوحش افندى	٩١ شارع السبتيه بولاق مصر
١١ - زايد حسن جمعه افندى	٧٧ شارع فؤاد الاول بمحل البنات مصر
١٢ - قسمت زين العابدين	حلوان
١٣ - حامد طه العبد افندى	٢٢ شارع محرم بك باسكندرية
١٤ - آنسة ف . ج . ف .	٢٢١ شارع الملكة نازلى مصر

أما الجائزة الاولى فرى آله كان كاملة «١»  
 وأما الجائزة الثانية فرى اشتراك سنه فى مجلة الموسيقى  
 وأما الجائزة الثالثة فرى اشتراك نصف سنة فى مجلة الموسيقى

تظهر فى العدد القادم مسابقة فنية طريفة

# أدب الموسيقى وفلسفتها

كنت أحس ذلك كلما قصّدت أناشيدي ، وإذ كنت  
أصوغ هذه الانشودة .

لا تكتمى السرى      انى أحبك جدى  
أفضى به يا حياى      أفضى به لى وحدى

وكنت أترنم بها فى هدوء ، أحسست أن ليس من قدر  
الشعر أن يبلغ نفسه الناية التى يتهى إليها اذا احتواه اللحن  
بلى لقد خبرنى اللحن أن ذلك الشعر الذى تلهفت الى سماعه  
قد اختلط بسر مروج الغابة الخضراء ، تحوطه فى سكون الليل  
أشعة القمر البيضاء ، ويحجبه ستار أزرق من أفق لا نهاية له .  
ذلك هو السر العميق للأرض والهواء والماء .  
ولقد سمعت فى صباى أنشودة مطلعها :

أيها الغريب ، وهو بقلى      من كساك الثياب نوراً وسحراً ؟  
فأيقظ ذلك السطر المفرد فى مخيلتى صورة تلازمنى  
حتى اليوم .

ولقد رغبت يوماً أن أصوغ أغنية من نظمى على وتيرة  
ذلك اللحن الذى كان يحزم فى رأسى فظممت وأنا أتغنى  
ذلك اللحن : —

غربة الدار والوطن      عرفت مغناك من زمن  
تخذت من شاطئ النهرى      مسارح الفكر والفظن

ولو أتى لم أكن أدرى كيف أتم قصيدتى إلا أن سر اللحن  
قد أفضى الى بعدوة تلك الأجنبية وحلاوتها . « إنها هي » ذلك  
ما كانت تؤكد له نفسى . هي ذلك الرسول الذى يفد علينا دائماً  
من الشاطئ الآخر للبحر المحلو بالأسرار . هي تلك التى  
خلبت قلوبنا بالرغم من طول تعاقب صباح الخريف البدى  
ومساء الريح الزكى ، وجعلتنا نتطلع الى السماء نصفى الى تلك  
الانشودة . هي الفكرة . هي الألام .

ولقد حملنى هذا اللحن الى باب تلك الاجنية الفتاة . هنالك  
عرفت كيف أتم قصيدتى .

وكذلك يحلى طاغور بفلسفته البائنة الحلاية عن مواطن  
الحق فى أثر الموسيقى والشعر ، وينزل كلا منزلته ومكانته .  
وهو فى ذلك جد مصيب .

## الموسيقى والشعر

فى رأى طاغور

رابندراناث طاغور ، الفيلسوف الهندى ، شاعر غير  
منازع ، سلخ من العمر سبعين وأربع سنوات . ولا يزال قى  
الروح صياً .  
لم يكن طاغور بحاجة الى التنويه والاشادة فعرفه الى القراء  
فا تحسب عالماً ، ولا أدبياً ، ولا متادباً إلا قرأ لطاغور  
واستهوته فلسفته الحكيمة ، وأدبه الرائع المبين . وحكته  
الاصافية .

وهو فوق ذلك موسيقى مطبوع . يستدق له النغم ، وتنقاد  
الألحان ، تصد القصائد ونظم الاناشيد ، وأبداع فيها ما شاء له  
الابداع ولكنته ، فى شاعريته الممتازة . يأبى على الشعر الذى  
يصاغ منه الغناء أن يتحيف اللحن ويجعله ردفاً يتأثر وما كان  
الشعر إلا ليجمل الألحان .

\*\*\*

« والموسيقى غنية بنفسها فلماذا نقفها من الشعر موقف  
الجارية ؟ ألم تر إليها يتجلى سلطانها حين يخفى الشعر وتحتجب  
الكلمات ؟ ذلك بان قوتها القاهرة كامنة فى ماكوت الحرس  
والاعياء ، تفصح بما لا يبين عنه الشعر إطلاقاً ،

\*\*\*

كذلك يقول الفيلسوف الشاعر وعنده « ان الشعر كلما  
خف عبؤه عن انشودة كان ذلك خيراً لانشودة نفسها ، فالشعر  
لأغاني الجيدة هندستان لا أهمية له ، إلا أن يفسح الطريق  
للحن فيبلغ غرضه دون غل أو قيد . والغناء لا يبلغ غايته من  
الكمال إلا اذا أتبع لآلوان ألحانه أن تتطلق فى حرية وخلوص ،  
هنالك تخلب اللب وتصدد بالنفوس الى ملكوتها العجيب .

وكما أن المرأة فى بلادنا تازم طاعة بعلمها فكسب بتلك  
الطاعة سيطرتها عليه ، فكذلك الموسيقى تحدم الشعر وتمشى  
طوع كلماته ، ولكنها صاحبة السيطرة على الأغاني .

# الغناء

وصف أدبي للأستاذ صاحب التوقيع

— ٢ —

سمعنا اللحن البديع ، والصوت الجميل والآهة الصادرة  
من قلب مجروح إلى أذنة معذبة ، وأرواح حائرة ،  
وضمائر مصورة عليها كل ألوان الفتنة والشفاء ، تدل عليها  
« عين » تراق عبراتها ، و « ليل » ينادى .

عُثِرَت الأغنية العذبة الجميلة الغردة الشاذية عن كل  
ما يحتلج بالنفس ، ويصطدم بالقواد ، وذهبت في سحرها  
وفي لينها تسلب اللب ، وتستنخرج من مكان النفس  
آلامها ، وتبعث آلامها كيف شات .

وصاح المغنى يناجى ، وكلنا سمع عندما كان ينادى ،  
والقلوب حيرى واجفة ، والآذان مرهفة مصغية ،  
والأرواح صادئة ظامئة ، فكأنك فتحت لها عيناً سلسيلاً  
عذبة المورد ، صافية المنهل تستقى منها وتستحلب حلاوتها  
وترضى بما قسم لها وتنشد الرى . ولكن شتان بينها وبين  
ما تطلب ، وهبات لها أن تال بفتها .

وغطى المغنى بصوته على العبدان والكان ، وانطلق  
بضرب على أوتار عغيرته ، فأخى كل ماعده . وبدا  
الصوت منطلقاً في وسط من السحر . وفي هدوء من  
الصمت . وفي سكون من الاصغاء . وانتهى بأهة ناعمة  
لية . وفي لينها فعلت ما لم يفعله أقوى الأصوات . ولا  
أعلى النغاث .

— ٣ —

هذه النغاث الصادرة من حجرة هذا المغنى صاحب .

— ١ —

سمع الانسان الأول خرير الامواه ، وزفيف الرياح  
وتضارب الأغصان ، وصوت الأحجار الساقطة من أعالي  
التلال ، وتغريد الطيور على الأفنان . فتبادرت إلى ذهنه  
فنون من النغاث . كانت بسيطة في مبدئها ، لاتعدو ضربات  
بعضاً على قطعة من حجر أو خشب ، ثم تدرجت إلى  
أن كانت الموسيقى بجلالها وسحرها .

وذهب الانسان الأول يعمل ويكدح ، حتى إذا ملأ  
بطنه واستوفى شراه . ونام واستراح . ثم استيقظ في  
نشوة من اللذة ، أو انطلق في شعور من الفناعة والرضى  
صاح معبراً عما أحسه من عاطفة . فكانت أغانيه في  
بساطة أنغامها لاتعدو : آه وإيه ولا لا .... إلى آخر  
ذلك من نغمات تدرجت في التركيب والتحرير والتبديل  
والتعديل . واثنت اترى نفسها وقد قيدت بأوزان وقوانين  
ونغمات ما بين الصبا والحجاز . إلى آخر ما يعرفه أرباب  
الفن .

وهكذا . إذا تحركت أهواء المرح ، وزعجت الرضى  
في نفس الانسان ، انطلق من غناء وترتيل يسر النفس .  
ويثير القلب ، ويبعث بالفرام المدفون ، ويرسل بالصباية  
الكامنة بين الصلوع .

يطرق الصوت الجميل والغناء البديع الأذن ، فيستوى  
الغواد ، ويوقف القلب ، ليذكر غرامه الماضى ، أو يحول  
في حبه الحاضر ، أو ينشد هوى وهياماً في المستقبل القريب .

كانت النغبات هي الأخرى إلى انتهاء ، لم يكتب لها الخلود  
في سحرها وفتنها إلا إذا استعانوا « بالنوتة » يقيدون  
بها هذه النغبات ليتمكن أن يعيدها مرة أخرى ، أو  
بأسطوانات الحاكى وأشرطة « الراديو » الناطقة يسجلون  
بها الأغاني .... ولكن هذه النغبات التي دفعها حنجرة  
هذا الطائر الغرد ، والصادح الناطق ، هذا المغنى الذي بعث  
بها في جو من السحر في وسط الرياض ، لسمع هذه  
الجماعات المحيطة به . ويفتها ، ويذهب بها مذهب في عالم  
الخيال والآمال ... لا يمكن أن تعود مرة أخرى هي هي  
بنفسها ، كما لا يمكن أن تعود هذه اللحظات التي صدرت  
فيها ، واتخذتها زمناً لها وميقاناً .

فؤاد قنبريل

المدرس بالمدارس الأميرية

المطلقة من أوتار العود ، وآلات الطرب ، كالبيان  
والقانون ، تفعل في النفس ما تفعل ، ثم تسبح في الجو  
صاعدة إلى أجواز الفضاء تأتي قفولاً أو رجوعاً .

إسمع لهذه النغبات ، حينما احتواها الغناء ، إذ بكى  
الشاعر من هجر حبيبته ، فردد المغنى أغنيته ، ثم خاطب  
الشاعر قائلاً : أن ارفق بنفسك يا شاعر ولا تدعها تذوب  
في قصائدك ، وارحمها فإن الألحان عليك لبائكة ، فرقاً  
بنفسك يا شاعر فكنا أنت وشكوانا هي شكوكا .

يا الله . المغنى يواسى الشاعر . والشاعر يواسيه . وكل  
منهما ينظر لبلوى أخيه ، فلا يدري كيف يميزه . وهكذا  
كتب على أهل الفنون من الشقاء ما لا يحسد . ومن الألم  
مالا يوصف .

— ٤ —

تصدر النغبات في لحظات . فإذا ما انتهت هذه اللحظات

# كوبونات

## أسهم بنك مصر وشركاته

### والسندات العقارية والبلجيكية وغيرها

يصرفها في الحال

بنك نرا وحلفوه وشركاهم

إدارة

المالى المعروف الاستاذ زكى نرا

مقابل خمسة مليات



## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس الثالث



شكل ١

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الحادة.

وسمى بمفتاح صول لأنه يبدأ في كتابته من الخط الثانى في المدرج . ويكتب العلامة المرسومة على هذا الخط اسم صول ، شكل ٢



شكل ٢

٢٠. مفتاح فا «أو مفتاح الباس» ، شكل ٣



شكل ٣

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الثقيلة .

وسمى بمفتاح فا لأنه يبدأ في كتابته من الخط الرابع ، ويكتب العلامة المرسومة فوق هذا الخط اسم فا ، شكل ٤



شكل ٤

### القائِم

أوضحنا فيما تقدم أن المدرج الموسيقى يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة : خمس منها على الخطوط . وأربع في الأنهار ، وواحدة أسفل الخط الأول . وأخرى على الخط الخامس .

وبحث أن الأصوات الموسيقية عديدة ، يربى ما نستخدمه منها على السبعة دواوين فإن المدرج الموسيقى ، على نحو ما عرفناه يعجز عن أن يقبل جميع هذه الأصوات . لذلك عمد الموسيقيون إلى إيجاد علامات خاصة ، سموها «المفاتيح» ، ترسم في أول المدرج من جهة اليسار لتميزه عن غيره من المدرجات ، ولتعيين ما يرسم فيه من العلامات الموسيقية .

### أنواع المفاتيح

وهذه المفاتيح ثلاثة أنواع :-

١٠. مفتاح صول «أو مفتاح الكنتجة» ، شكل ١٠.

٣٠. مفتاح دو ١٠، ويرسم كما في شكل ٥

13

شكل ٥

ويتعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة فقط.

وسمى بمفتاح دو لأنه يكسب العلامة المرسومة على الخط المرموز عليه بهذا المفتاح اسم دو.

وهذا المفتاح ثلاثة أنواع :-

١. المفتاح الحاد «أو مفتاح سوپران» وهو أحد أصوات الغناء للنساء.

ويرسم على الخط الأول ويكسب العلامة المرسومة

على الخط المذكور اسم دو شكل ٦



شكل ٦

«ب» مفتاح ألتو «الصوت الثقيل من النساء والأولاد»

يرسم على الخط الثالث ويكسب العلامة المرسومة على

الخط المذكور اسم دو شكل ٧

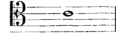


شكل ٧

«ج» مفتاح تينور «الصوت الحاد من الرجال»

يرسم فوق الخط الرابع ويكسب العلامة المرسومة على

الخط المذكور اسم دو شكل ٨



شكل ٨

والشائع في الاستعمال من هذه المفاتيح لكتابة العلامة

(١) معطو ومطامير الموسيقى ليسو في حجة الي تطين التلاميذ هذا المفتاح اكتفاء بالمتاحين الباقين . ويكتفى بها للبتدىه عموما .

الموسيقية الخاصة بألحان الآلات هما المفتاحان الأولان ، مفتاح صول ومفتاح فا . كما أنهما يستعملان كذلك في كتابة الكثير من ألحان الغناء . ويمكن الاكتفاء بهما في الأحوال الاعتيادية .

أما المفتاح الثالث ، وهو مفتاح دو ، فهو خاص ، في الغالب ، بألحان الغناء في الأوبرا . لأنها تحتاج إلى كثير من المغنين والمغنيات . ولكل فرد من أفراد النوعين طبقة مخصوصة تلائم طبيعة صوته «١»

الاصوات المحصورة في المخرج ذى مفتاح صول وينحصر في المدرج ذى مفتاح صول العلامات الآتية ،

كالموضح في شكل ٩



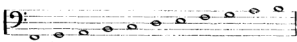
صول فا مى رى دو سى لا صول فا مى رى

شكل ٩

الاصوات المحصورة في المخرج ذى مفتاح فا

وينحصر في المدرج ذى مفتاح فا العلامات الآتية

كالموضح في شكل ١٠



سى لا صول فا مى رى دو سى لا صول فا

شكل ١٠

الخطوط الإضافية

وبالرغم من استعمال تلك المفاتيح المختلفة التي تساعد على تدوين أصوات موسيقية عديدة ، فإن خطوط المدرج وأنهار الخمسة لا تفي بعد كل ذلك بكتابة جميع الأصوات الموسيقية التي سبق أن ذكرنا أنها تزيد على الخمسين صوتاً .

( ١ ) نكتل بذكر ما تقدم عن هذا المفتاح ، مفتاح دو ، بالنسبة لعدم احتياج البتدىه اليه .



في حديثها اوكتاف كامل «ديوان كامل» عن مدلولها الكتابي .  
ويستحسن في حالة كتابة تلك العلامة تحت المدرج  
بقصد خفض صوتها أن يميز الرقم 8 بكلمة *basso* ومعناها  
«نقل» ، لتحاشي الالتباس ، وترسم كما في شكل ١٤



شكل ١٤

ومضى انتهت الشرطة المتعرجة فوق أو تحت المدرج يقف  
مفعولها ، وتقرأ العلامات بعد ذلك حسب مدلولها الطبيعي ٢٠.

المعروف بين مخرج مفتاح صول ومخرج مفتاح فا

وإذ قد أَوْضَحْنَا العلامات الموسيقية التي تنحصر في كل من  
مخرج صول ومخرج فا ، فليعلم الطالب أن كلا من هذين  
المدرجين يشمل منطقة من النغمتين غير التي يشتمل عليها  
الآخر . فمخرج مفتاح صول يبتدىء بالعلامة الموسيقية رى  
التي هي تحت الخط الأول منه (انظر شكل ٩٩) ، بينما مخرج  
فا يبتدىء بالعلامة الموسيقية سي التي هي أعلى الخط الخامس منه  
(انظر شكل ١٠١) . فإذا أضفنا بين هاتين العلامتين علامة دو التي  
تقع بينهما أصبحت العلامات الموسيقية المنحصرة في المدرجين  
متصلة اتصالاً تاماً في الترتيب التدريجي ، صعوداً من مفتاح فا  
إلى مفتاح صول ، أو هبوطاً من مفتاح صول إلى مفتاح فا .

ولهذا فإن المدرجين لا يفصلهما في ترتيب علاماتها الموسيقية  
غير خط إضافي واحد ، هو الأول من أسفل مدرج مفتاح صول ،  
والأول من أعلى مدرج مفتاح فا ، وتقع عليه علامة دو كما في

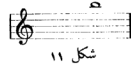
شكل ١٥



شكل ١٥

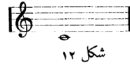
«٢» يكتب في كثير من الاحوال في النوتة الافرنجية بعد انتهاء  
الشرطة المتعرجة لفظة *Loco* وهي لفظة ايطالية معناها لفة ( في مكانه )  
واصطلاحاً تنبيه العازف الى انتهاء مفعول الشرطة المتعرجة .

لذلك عمد الموسيقيون الى حيلة أخرى ، وهي أن ترسم شرط  
قصيرة فوق وتحت خطوط المدرج الأصلية ، وتلك الشرط  
القصيرة تسمى «الخطوط الإضافية» . فيقول الإنسان مثلاً إن  
علامة سي واقعة أعلى الخط الأول الاضافي في المدرج شكل ١١



شكل ١١

أو أن علامة دو واقعة على الخط الأول الاضافي تحت  
المدرج شكل ١٢

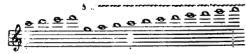


شكل ١٢

وهكذا يستطيع الانسان أن يرسم فوق وتحت المدرج ،  
فوق استعمال الفاتيح المختلفة ، عدة خطوط إضافية تساعد  
على تدوين الأصوات الموسيقية المتعددة .

عمره ادوكتاف أو « البروانه التالي »

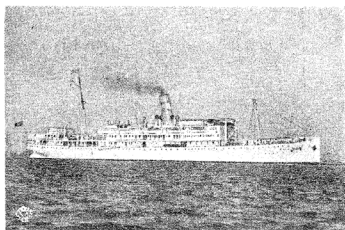
وإذا استعملنا عدداً كبيراً من الخطوط الإضافية فإنه يلتبس  
علينا عدد تلك الخطوط في أثناء العزف ، كما يصعب كذلك  
على الكاتب تدوينها . ولذلك فإنه لا يستعمل منها في الغالب  
أكثر من خمسة خطوط ، فإذا اضطر الانسان إلى تدوين صوت  
يحتاج في تدوينه إلى عدد أكبر من الخطوط الإضافية الخمسة  
المذكورة ، فإنه يستعاض بتلك الكثرة استعمال علامة أخرى  
تسمى علامة الاوكتاف ، ويرمز لها في النوتة بالرقم الافرنجي  
8 وعلى جانبه الأيمن شرطة أفقية متعرجة (١) كما في شكل ١٣



شكل ١٣

ومعنى تلك الإشارة أن جميع العلامات الموسيقية  
الموضوعة تحت تلك الشرطة المتعرجة أو فوقها ترفع أو تنخفض

«١» عند يكتب أحياناً الحرفان *va* (اختصار اوكتافا) على يمين  
الرقم 8 قبل الشرطة المتعرجة هكذا *va 8*



# الباخرة النيل تسافر ظهر أيام الخميس الموافقة

٢٠ يونيو

٤ يوليو

١٨ يوليو

من الاسكندرية الى جنوا - فهرسليا  
خط سريع منظم فاخر

احجزوا تذاكركم من : — فرع شركة مصر للملاحة البحرية بالاسكندرية ومن شركة مصر  
للسياحة وفروعها بالاسكندرية والقاهرة وبور سعيد ومن محلات كوك ومن جميع مكاتب السياحة الأخرى .

# التربية الموسيقية

## موسيقى الطفل

الأبف وادبظار الموسيقى

للأستاذ محمد محمد حبيب

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف  
( واستاذ التربية الموسيقية بالمعهد )

الطفل وعواطفه وانفعالاته النفسية .

وليس أدل على ذلك مما يتجلى في الطفل من ميله الشديد إلى سماع الموسيقى والتغنى بألحانها في معظم الأوقات سواء أكان ذلك بتقليد ما يحول له منها أم بابتكار ألحان، يرتجلها كلها أو بعضها في المناسبات المختلفة .

ولقد تراه يولف الألفاظ ويلحنها بطريقة تتم عن بساطة طبيعية وسلامة فطرية .

بينما كنت أكتب هذه السطور إذ سمعت طفلة صغيرة تغنى بلحنها العامة هذين البيتين :

مَدْرَسَةُ الْفَتْحَةِ حَرَمِيَّةُ الطَّيْعَةِ  
مَدْرَسَةُ الْأَهْرَامِ حَرَمِيَّةُ الْجُرْثَانِ

حسب اللحن الآتى :

يتنا في المقالين السابقين وجوب العناية بمسيرة غرائز الأطفال في التربية الموسيقية وكيفية استئثار مواهبهم الفنية وضررنا بعض الأمثلة للدلالة على مبلغ تأثر الطفل بالموسيقى واختياره ما يلائم طبيعته منها وبعضها الآخر لبيان كيفية استثارة قوى الأطفال النفسية الكامنة

وقد قسمنا مهمة التربية الموسيقية إلى قسمين أساسيين يختص أحدهما بعنصر الإيقاع والآخر بعنصر النغمة أى اختلاف الأصوات حدة وعلظا .

وما دنا قد تناولنا في الأمثلة السالف ذكرها عنصر الإيقاع فقط فقد بقى علينا أن نتناول العنصر الآخر الذى لا يقل أهمية عن العنصر الأول بل يزيد .

والواقع أن للنغمت الموسيقية تأثيراً كبيراً على مشاعر

إلى ما لا يتوصل إليه عادة من طريق العلم إلا بدراسة الشيء الكثير  
وقد التجأت الطفلة إلى ضرورة شعرية بعدم تشديدها  
يا كلمة «حرمة» في كل من البيتين محافظة على سلامة الوزن  
الشعري وما يتبعه من سلامة الوحدات الموسيقية الزمنية  
كما التجأت إلى التساهل في مطابقة حرفي الروى في قافيتي  
البيت الثاني «الأهرام - الجرنان» وهو ما يعبر عنه بيب  
الاكفاء لما بين الحرفين المختلفين من تقارب، وهذا في اعتقاد  
الطفلة ليس بيب كبير مادام في ذوقها مقبولا ولو بنوع  
من الاستثناء مقابل حصولها على الغرض المقصود بدون  
تكلف (وهو المناسبة بين كلمتي «الأهرام والجرنان» )

« ٣ » من حيث التركيب الموسيقي "Musical form" -  
قسم اللحن إلى جملتين موسيقيتين متساويتين تامتين محتوى  
كل منهما على قسمين متساويين أحدهما بمثابة سؤال (مبتدأ)  
والآخر بمثابة جواب (خير) وبذا أصبح تركيب اللحن  
ذا تماثل موسيقي لا شذوذ فيه وقد ساعد على ذلك متانة  
التأليف الشعري وخلوه من العيوب المؤدية إلى فساد التركيب  
الموسيقي كالتضمنين الذي إما أن يؤدي إلى إطالة الجملة  
الأولى عن الثانية فيختل التوازن الموسيقي في اللحن وإما  
أن يؤدي إلى إنهاء الجملة الموسيقية الأولى قبل نهاية الجملة  
اللفظية الأولى والبدء بالجملة الموسيقية الثانية قبل البدء بالجملة  
اللفظية الثانية فلا يكون ثمت انسجام أو ترابط بين المعاني  
الموسيقية واللفظية وهذا ليس من الموسيقى في شيء.. وبالأجمال  
فقد ساعد على متانة التركيب الموسيقي حسن اختيار الشعر  
من النوع الصالح للتلحين .

« ٤ » من حيث اللحن - ألف اللحن من ثلاث درجات  
صوتية فقط محافظة على البساطة في التلحين ومع هذا فقد  
استوفى الشروط المميزه للألحان الجيدة، ونذكر من ذلك :  
١ - بدى بأساس مقام اللحن، وهو ذو الكبير. وثالثته  
مع الأتيان بالأساس في موضع القوة من الميزان وذلك



وقد وجدت هذا المثال خير نموذج لإظهار مقدرة الأطفال  
على التأليف والتلحين وإليك بعض ما يستلفت النظر في هذا المثال :

« ١ » من حيث المعنى - تقع المدرسة الفتحية فعلا في  
دائرة الجهة التي تقيم فيها الطفلة ولعل عدم ملامه نظام  
التعليم بالمدرسة الملحقة بها هذه الطفلة لميلها الفطري جعلها  
تعبر بطريقة لأشعورية عما يخالغ نفسها من هذه الناحية،  
فأرادت دم المدارس في شخص مدرستي «الفتحية» و «الأهرام»  
مظهرة هذا الدم في اتهام المدرستين بالسرقة واختيرت  
«الطعمية» في الحالة الأولى لمناسبة القافية الموحدة في شطري  
البيت كما أختير «الجرنان» في الحالة الثانية وفقاً لقانون  
« تداعي المعاني، أو لأن المدرسة لابد أن تكون سرقت  
«الجرنان» لتأخذ منه اسمها حسب ما ورد بخيال الطفلة

وذلك باعتبار كلمة «الأهرام» اسماً للجريدة المتداولة إلى  
كثيراً ما تسمع بها الطفلة المذكورة في بيتها. «لا اسماً لبناء  
الأهرام المشهورة، وكل هذه المعاني مناسبة لطبيعة الأطفال وأخيلهم.

« ٢ » من حيث الإيقاع والميزان الشعري - وقع اختيار  
الطفلة على مجزوء بحر المتدارك ذي الحزن والقطع وهو آخر  
ما يدرس عادة من بحور الشعر في علم العروض. لمامته  
جد الملامه لبساطة الميزان الموسيقي الثنائي المختار للتلحين ولا  
نقصد بهذا أن تلك الطفلة درست من العروض كثيراً ولا قليلاً،  
ولإننا نسوق هذا القول للدلالة على أن الطفل قد يصل ببليته

يساعد على إظهار شخصية المقام المذكور .  
 ب - أتى في الباطولة المنتهى بها القسم الأول بثاني درجات المقام ، وهي إحدى درجات التأليف المستعمل كثيراً في نهايات أواسط الجمل الموسيقية ، وهو المكون من خامسة المقام وسابته وثانيته .  
 ج - أتى بالأساس ثانياً في موضع قوة من الباطولة المنتهى بها القسم الثاني من الجمله ، ولا سيما بعد الاتيان في موضع ضعف من الباطولة السابقة بثاني درجات المقام وهذا يركز الشعور باتهام الجمله الموسيقية .  
 د - ورود الدرجات الصوتية مرتبة حسب ما تقدم بالنسبة لمواضعها من القوة والضعف في الميزان الموسيقى

يساعد كثيراً على إجراء اصطحاب ، " Harmony " ملائم لشخصية اللحن تمام الملائمة  
 هذا بخلاف الحكم العام على علاقة اللحن بالألفاظ وتمثيه معها مبنى ومعنى .  
 كل ما تقدم ذكره من المزايا نوره كئثال يدفعنا إلى عدم الاستهانة بمقدرة الأطفال على التأليف والابتكار الموسيقى مسوقين إلى ذلك بدافع فطرى من غرائزهم وميولهم التى طالما فرضنا على القائم بالتربية الموسيقية وجوب تمهدها بما من شأنه إيقاظها في الطفل الوصول به في المستقبل إلى أكبر سعادة نفسية ممكنة ؟

## راديو زينت



1935

ZENITH

LONG DISTANCE

RADIO

راديوزينت

قبل شراء راديو جربوا

راديو

الماركة العالمية الشهيرة

دقة في الصنع - وصفاء في الصوت . موجة قصيرة ومتوسطة وطويلة

زينت

وكيل مصر

عمانويل كوكينوس

وشركاه

٢٦ شارع فؤاد الأول بمصر

٤٠٢٢٥

تليفون ١١١١٦

# الأنشيد الطفل وبائع الفطير

نظم الاستاذ الحاج محمد المرادى  
ألف اللحن الاستاذ أحمد خريت  
وضع الغارموني الاستاذ محمد حبيب

مطبعة النفيسة الموسيقي  
وزارة الثقافة العربية

إص طير ف عل أ با يا ز با خب يا مر عم  
ولك مير أ لل ل دى تم ره كى ف نا ل نع  
و غير ص خص أ مر وس مى اس ها ل ع تب  
بيد لك قل ب ط فط ها ل ك نا ها ت ها

عَسَى يَاجَبَّازُ      يَابَاعُ الْفَطِيرِ  
إِصْنَعْ لَنَا فَطِيرَةً      تَهْدِي إِلَى الْأَمِيرِ  
وَاصْنَعْ عَلَيْهَا إِسْمِي      وَاسْمَ أَخِي الصَّغِيرِ  
وَهَاتِيهَا نَاكُلُهَا      فِي الطَّبَقِ الْكَبِيرِ



اعزاز ورماء

في المعهد الملكي للموسيقى العربية

منصور افندي عوض

شهد الله أن مجلة الموسيقى أبعد ما يكون عن التعرض  
للشخصيات مهما أضلها الهوى  
ولولا ارتباط المجلة بالمعهد، ما خطر لها أن تشير إلى  
منصور افندي عوض في قليل ولا كثير من الشأن.  
لذلك نشر في الجبلى قرار مجلس إدارة المعهد، تاركين الفصل  
في الموضوع لحكم القضاء:

قرر مجلس إدارة المعهد الملكي للموسيقى العربية بجلسته  
المنعقدة في الساعة السادسة والنصف من مساء يوم ٤ يونيه  
سنة ١٩٣٥ باجماع الآراء فصل منصور افندي عوض من  
عضوية المعهد، عملاً بحكم المادة ١٤ من قانونه، لنشره بجريرة  
المقطم في عدده الصادر بتاريخ ٢٩ مايو سنة ١٩٣٥ وفي صحف  
أخرى صورة شكوى مرفوعة منه لصاحب السعادة وزير  
المعارف بشأن كتاب «دراسة القانون» وقد عقب على  
ذلك بنشر يائين في الجريدة نفسها، أحدهما بالعدد الصادر  
في يوم ٣١ مايو سنة ١٩٣٥ وثانيهما بالعدد الصادر في يوم  
٤ يونيه سنة ١٩٣٥

وقد تضمنت شكواه والبيانان الملحقان بها وقائع غير  
صحيحة وعبارات ماسة بكرامة حضرة رئيس المعهد وحضرة  
الدكتور محمود احمد الحفنى مراقب الفرع المدرسى، وماسة  
بسمعة المعهد الذى طبع الكتاب على نفقته.

كما قرر المجلس إبلاغ هذا القرار للصحف لنشره واتخاذ

وأفاناً كثيراً من أفاضل الكتاب، وجلة الباحثين، بمقالات  
في مختلف الشئون الموسيقية، لم تتسع صفحات «الموسيقى»  
لنشرها في هذا العدد.

«والموسيقى» يسرها أن تشكر لحضرات الكتاب  
فضلهم، وتعتذر من تأخير النشر وترجو أن يتسع صدرهم  
لها حتى تنشرها تبعاً في الأعداد المقبلة إن شاء الله.

في محوِّ المقامات

تلقينا من حضرة الأستاذ الفاضل احمد مختار افندي  
«هاوٍ موسيقى» — بالاسكندرية، تعقياً قيماً على ما نشر  
تحت هذا العنوان — في الكاه — صاغه في أسئلة مهذبة  
وجهاً إلى الكاتب الفاضل الأستاذ محمود حافظ افندي، صاحب  
هذا البحث، للأجابة عليها وقد أطلناها على حضرته وسنشر  
رده عليها في العدد المقبل.

البعوث الحكومية للموسيقى

قررت وزارة المعارف إيفاد بعثة موسيقية تتألف من  
آنتين تدرسان في الخارج، لمدة طويلة، العلوم الموسيقية  
وأتصالها بالترية.

وهي حسنة نشكرها لمعالى وزير المعارف ونسجلها له  
بالثناء والتعجيد.

وسنشر في الأعداد المقبلة تفاصيل هذه البعثة وشروطها  
ومدتها والجهات التي يوفد إليها.

الاجراءآت القانونية ضد منصور افدى عوض .

#### الجمعية العمومية

عقدت الجمعية العمومية لحضرات أعضاء المعهد اجتماعها السنوى فى منتصف الساعة السابعة من مساء يوم السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

وكان جدول الأعمال يشتمل على التقرير الإدارى . والتقرير المالى . والتقرير الفنى ، وجميع الأعمال التى تخص الجمعية العمومية بالنظر فيها

فليت على حضراتهم ، وتباحثوا فيها ، ووافقوا عليها .

وتلخص المسائل والقرارات فيما لى :

أولاً — تم الاتفاق بين المعهد وشركة ماركوفى للأذاعة الحكومية على قبول الشركة بموافقة لجنة المراقبة الحكومية أن يختار المعهد ثلاثة من أعضائه تتكون منهم لجنة تقوم بدراسة البرامج وإبداء رأيا فيها قبل اذاعتها ، وفى الوقت نفسه تعاقبت الشركة مع حفرة صاحب الغزة رئيس المعهد بصفته الشخصية على أن يكون المراقب الفنى للأذاعة .

ثانياً — وافقت الجمعية على الشارة التى صنعت لتكون رمزاً يعملها أعضاؤه الذين يرخس لهم مجلس الإدارة بعملها .

ثالثاً — وكل المجلس إلى حفرة الأستاذ الدكتور محمود احمد الحفنى دراسة بعض مسائل موسيقية هامة أثناء وجوده برلين لحضور مؤتمر الموسيقى الذى عقد بالمانيا ، وقد قام بما وكل اليه قياماً يشكره عليه المجلس . ومن الأمانى العالية التى يتبشّر بها المعهد توفيق حضرته إلى جعل آلات التفتخ قابلة لأداء أربع المقامات مما سيكون لها أثر عظيم فى عالم الموسيقى العربية .

رابعاً — أظهرت الجمعية العمومية ارتياحها لما اتخذته المعهد من الاجراءآت فى توزيع الجوائز والشهادات على المتفوقين والتاجين من طلبة القسم الثانى فى مدرسة المعهد وبخاصة ما تفضل به معالى وزير المعارف من قبوله وضع حفلة توزيع هذه الجوائز تحت رعايته . وتسليمها بيده الكريمة إلى أربابها .

خامساً — أظهرت الجمعية اعتباطها بما وصلت إليه حالة الدراسة بمدرسة المعهد مما نهجت من النظم الحديثة الكفيلة برفق التعليم الموسيقى حتى بلغ عدد تلاميذها ١١٦ تلميذاً .

سادساً — شكرت الجمعية لمجلس الإدارة حسن سعيه واهتمامه وتوفيقه فى التبادل الموسيقى الذى تم بين المعهد وبين معاهد أوروبا بما كان له شأن كبير فى الدعاية للموسيقى العربية . سابعاً — حقق المعهد غرضاً من أهم أغراضه الأساسية وأمنية من أمانى مؤتمر الموسيقى العربية بأخراج مجلة الموسيقى ، لتكون لسان حال المعهد وصحيفته الرسمية . وقد أظهرت الجمعية عظيم سرورها وترحيبها بهذه المجلة ، وتمنت لها النجاح ، وهأنذا بأصدار عدديها الأول والثانى على النحو الذى ظهرا به .

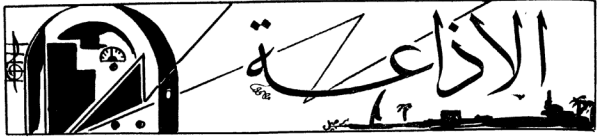
ثامناً — أظهرت الجمعية ارتياحها وسرورها لنشاط اللجنة الفنية وما بذلته من جهود فنية خلال العام الماضى فقد قدمت مجموعة ضخمة من المقطوعات الموسيقية الموزعة للألات ، وعزف بعضها فعلا فى حفلات المعهد ، ونالت إعجاب الشهود . كما قامت بفحص ما قدم اليها من الكتب والمقطوعات الموسيقية ، وتلحين ما طلب اليها تلحينه من المقطوعات ، وتنظيم حفلات المعهد

تاسعاً — عرضت ميزانية المعهد على الجمعية ، فبعد أن لخصت أبوابها ودرستها ، شكرت للمجلس والقائمين بالإدارة المالية حسن تصرفهم فى الشؤون المالية مما نعى إيرادات المعهد واطراد زيادتها على المصروفات ، رغم ما يقوم به المعهد من المشاريع الجديدة التى تتطلب نفقات كبيرة .

وهناك أمور أخرى أقرتها الجمعية وشكرت للمجلس حسن تصرفه فيها وبخاصة مساعداته لأهل الفن الذين أثنى عليهم الدهر .

ومجلة الموسيقى تقدم بدورها إلى حضرات أعضاء مجلس الإدارة وأعضاء الجمعية العمومية بأبلغ الشكر وأصدق التهنى على ما يبذلونه من جهود حميدة فى سبيل خدمة الموسيقى العربية والنهوض بها إلى المكانة التى يجب أن تتبوأها فى هذا العصر العلمى ، وتتمنى لهم جميعاً السلامة والتوفيق .





هذا باب قصدا فيه إلى أمي ما يؤيده معنى النقد، فلا تخفى حسنة يجب إعلانها، ولا تستر على سيئة ينبغي بيانها، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضي المصلح أن يوجد، ويستلزم المصالح أن ينصلح.

وسيل، الموسيقى، في ذلك، الأخذ باللين والرفق، حتى يبين وجه الصواب، وغايتها فيه الحق، ترفع به عقيرتها، لاتخاذ لوماً، ولا تخشى تريباً.

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفواً من النقاد، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير.

وقد وافانا أحد حضرات المدووين بملاحظاته على الإذاعة في الأسبوعين القارطين، ننشرها له، مقدرين جهده، شاكرين له فضله.

« إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله .

المحرر

ومصلحة المحطة معاً . ونرجو أن تنظم لها الشتاء فيما تحسنه في الأيام المقبلة.

### انفضاء عام على المحطة

انقضى على محطة الإذاعة عام، خلطت فيه عملاً صالحاً وآخر سيئاً وزاد السوء حتى سجن الناس وألما

كان ذلك العام حائلاً بشكايات المشتركين وضجيجهم . سموا فيه ما يكرهون، وتعملوا مالا يلبقون، واتسروا التحسين فلم يوافقوا إليه

وما كنا متجنين على المحطة في هذا القول، فإن المحطة نفسها هي التي أعلته للناس صريحاً في حديث أحد خطبائها المدافعين عنها

وما كان للحظة أن تلجأ إلى الاعتذار وتحمل الأسباب المبرره

لعملها، لو أنها أحسنت وأصغت إلى نصيح الناصحين فأزالت أسباب الشكوى. أما، وهي على مازي جادة في طريقها غير عابئة بالنصح والأرشاد، فلن يجديها بلاغة الاعتذار ولو صاغته بلاغة الأستاذ اليسرى، ونسقه بيانه

ونعود فنقول للحظة « عفا الله عما سلف » مهتئين بالعالم الجديد راجين أن تسعد أيامه بالإصلاح الذي تقتضيه مصلحة الجمهور

### عبر محطة الإذاعة

ولقد غنانا في ذكرى مرور العام ( صالح عبد الحى ) وصلة من مقام سيكاه . والحمد لله قد أراحنا هذه المرة من موشعة وباتجيف التوام . التي يستهل بها وصلات السيكاه دائماً، فننا موشعة أخرى لأبأس بها . ثم كان الموالم . وجاء بمسده دور . آن وقت الرجل ، الذي لحنه . رياض السنباطي . فأجاد تلجينه ونال إعجاب الكثيرين .

على أن رياض تلجينه هذا الدور وتلقينه اصالح أراد أن يخرج « صالحا » من قديمه ومن أسلوبه في الغناء . ليدقه طعم الألحان الحديثة . فهد للور بموسيقى . صامته منها الكثير من زخارف التلحين ووزع فيها « Orchestration » توزيعاً مناسباً . فكانت الآلات تنفق آوة وتختاف أخرى قبل الدور وفي خلاله، ولعل كل هذا كان غريباً على « صالح » الذي عمناه لايمل إلى هذا اللون من التلحين .

وموشحات وغيرها، وهي تعد بالئات، ولكن محطة الأذاعة تترك المذيعين وشأنهم يذيعون كل ما يروقه منها، من غير مراعاة ذوق الجمهور في ألا يفرض عليه سماع ما قد سمعه قبلاً، وهأنذا أذكر على سبيل المثال ما ثبتت قولي وما يدعمه قدي :-

(١) بشرف سماعي فرخزاد

١. سمعناه في إذاعة (عزيز عثمان) في مساء ٢٣ مايو

٢. سمعناه من اسطوانة في مساء ٢٥ منه

٣. سمعناه في إذاعة (حسن الملواني) في مساء ٢٦ منه

٤. سمعناه أيضاً في إذاعة (فرقة عبد الرحيم) في مساء

٢٧ منه

وبعد، ففي هذا الجو الموسيقي سمعنا «صالحاً» يغرد بصوته العذب الممتع، فأكسب «الدور» روحاً منه زادته حلاوة وحسناً بقيت ملاحظة واحدة، هي بالذوق الصق منها بشيء آخر، تلك انتقاء الأدوار في المناسبات  
فما كان يليق بالخطبة أن تختير يوم عيدها أدوار «آن الرحيل»  
«وكفكتي يا عين دمعاً».

فانها البق بالوداع منها بالاستقبال، أعاد الله هذا العيد على المحطة خير ما يجب لها المحاصون

تكرام معجب

الموسيقى العربية غنية بمثلها، من بشارف وسماعات

## هاتف راديو تلفونكن

THE TELEFUNKEN

تجدوه بمحلات  
عزير بواس

مصر

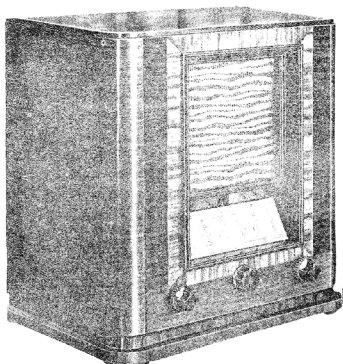
شارع ابراهيم باشا ٧٣

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع فؤاد الأول ١٨

تلفون ٢٣٠٥



ذو الشهرة  
العالية

الذي قرره

الحكومة

الامانية لاذاعة

قراراتها

تسهيلات عظيمة وبالتقسيط

## (٢) موشحة ملا الكسبات

(١) استهل بها (ابراهيم عثمان) وصلة الراست التي غناها مساء ٢٤ مايو

(ب) وسمعتها أيضا من اسطوانة الشيخ احمد صابر في ٢٥ منه

(٣) موال بكل مرسوم أمرني الحب ونهاني

(١) سمعتها مساء ٢٩ مايو من الشيخ محمود صبح

(ب) وسمعتها ثانيا مساء أول يومية من الشيخ على الحارث

وهناك موشحات كثيرة زاد الضغط على غناها من غير مربر فان من مذيع عند ما يريد اذاعة وصلة من مقام « نهارند » إلا ويستهلها بالموشحة المعروفة « لما بدا يتقى » ومن مقام الـ (سيكاه) إلا ويبدأها بالموشحة (يا تحيف القوام) مع العلم بأن لدينا ثروة عظيمة من الموشحات القديمة العربية والأندلسية، وكذلك من الموشحات الحديثة تأليف المرحوم الشيخ سيد درويش والشيخ درويش الحريري وغيرهما. في مختلف الصروب والأوزان وفي جميع المقامات تقريبا. وأملنا أن تجعل المحطة هذه الملاحظة نصب عينها بأن تلتفت نظر المذيعين إليها فلا تسمنعا بعد الآن هذا التكرار المريب .

## محمود افندي صبح

ونقول محمود أفندي صبح لأن الشيخ قد هجرته عمامته أو هجرها هو نهائيا، ونحن اذا عرضنا حناجر مطربي هذا الزمان كانت حنجرة (صبح) في المقدمة، لما ميزها الله به من قوة وحنان معاً فأصبحت من الحناجر الممتازة من نوع الـ «BASSE» وحسبه في حنجرته هذه اقتداره على أن يملك زمامها يرسلها باللحن أبنا شاه ويقضها به كلما أراد. ولا عجب إذن إن رأينا الأستاذ صبح يعتمد إلى تلحين موسيقاه بنفسه، وأصبح له فيها طابعا خاصا عرف عنه لولا بعض المبالغة فيها .

غناها مساء ٢٩ مايو وصلة من مقام « الحجاز » استهلها بتقاسيم ومسماعي، غير أننا لاحظنا أن الآلات التي كانت تعرف معه عند تغلبها في السماعي وما يتخلله من (ضرب) إلى (ضرب) كانت تنظر حتى يدخل الأستاذ بعوده وحده أولا، ثم يتبعه الجميع. وسمعنا بعد ذلك موشحة « أسقياني » فموال « بكل مرسوم » ثم دور

« ياناس حبيبي بالووال » وملاحظتنا عليه أن (المذهب) كانت مسرعاً جداً. ثم أختتم الحلقة بقصيدة « بدت تختال »، ثم تقاسيم غنائية على العجب كانت طيبة حقاً

## رواية تمثيلية بالراديو

... وشامت المقادير أن تفتح ستار التمثيل في محطة الاذاعة بعد أن اسدلت في دور التمثيل نفسها، وذلك حينما ودت المحطة أن تحدث تغييراً في البرنامج، بقصد تحسين الاذاعة، فوقعت إلى اذاعة رواية (عبد الرحمن الناصر) مساء ٣٠ مايو. لم تكن الأصوات في الرواية بحيث تتفق وأصول الانشاد وسلامة الغناء خصوصاً إذا علمنا أن تمثيل هذه الرواية لم يكن محصوراً بين جوانب المسرح فقط ولكن إذاعتها كانت شائعة في أمواج الجو تلتقطها الأجهزة هنا وهناك في الداخل وفي الخارج

في البلاد الآن نهضة موسيقية وثقافة موسيقية وهاهو ذوق الجمهور يرتقي في الاستماع يوما بعد يوم، فلا بد أن نسايره ولا نسمعه إلا لكل ظريف شجي

## موسيقى هنري

أسمعنا أولاً أنا منها الأستاذ مصطفى بك رضا من محطة الاذاعة في اسطوانات منتخبة أمكننا بعدما أن نكسكون فكرة عن تشابها وتمازها بالنسبة لموسيقانا. ولم يشأسعاده أن يذيع علينا الاسطوانات من غير أن يشرحها لنا شرحاً وافياً فنقدم له بالبابا عن الجمهور الشكر الخالص

واذاعة مثل هذه الموسيقى الغربية عاتسنة تذكرها للمحطة بالثناء والمدح

وتتشم ألا يحرمنا الأستاذ مصطفى بك من ان يسمعنا من وقت لآخر نماذج من موسيقات الأمم الأخرى جزاء الله عن الموسيقى خيراً ولنا عود....

هو مطلع القصيد المشهورة ، غناها مساء ٢٦ من مايو حسن الملواني مقلداً مغنيها الأصيلة .. السيدة فتية أحمد .. التي اقتصت بها فأجاد حسن غنائها إلى حد ما وقد لاحظنا أنه عندما أراد أن يتقل فيها من مقام إلى مقام ارتبكت الآلات فترة ارتباكاً معيياً فلعلله ملتفت إلى ذلك في اذاعته المقبلة

### نجاة علي

لنجاة صوت لأبأس به قوى تكاد تسمعه من بعد وإذا انتهى ذات ليلة إلى سماع صوت قوى مديد فذكر أنه لنجاة ، وموضع الضعف فيه لا ندرى أتواخذها هي عليه ؟ أم تحاسب فيه من يلحن لها ؟ ذلك بأن الغالب في غنائها المد الطويل والأشهاد المرسل ، الأمر الذي تضعف معه حلالة اللحن وطلالوته وتتضاءل معه الموسيقى . فلتلاحظ الآتية هذا ، وأنا أكفيل لها بجمهور مقدر جديد

### المرسج الموسيقى

تذيع المحطة من آن لآخر منولوجات فكاهية لكثير من المواة والمحترفين . لا طعم لها ولا فن فيها . ذلك أن الأصل في هذه المنولوجات أن يعتمد في أدائها على الحركات والأشارات والملابس . وما دام الراديو قد حرمتنا مشاهدة هذه الحركات والأشارات والملابس ، فلا أقل من أن يروض المستمعون عنها بلحن شجي في موضوع فكاهية حقيقة . ولكننا لانزال نسمع مع الأصف مآسى عن سرقة فلاحين يزورون مصر ، أو مغازلة سيدة ، أو قصة لشكع شريد ، أو عراك بين رجل وزوجته وحماته ، أو مشاجرة ثقيلة تثل فيها جبل رجال البوليس ، في الحان سقيمة عادية تنجها الأذن . إلى غير ذلك من المواضيع التي أقل ما فيها أنها تشين سمعة مصر والمصريين وتجرح كرامتهم في الصميم ، وبخاصة للمستمعين خارج مصر فواجب المحطة أن تحرر المنولوجات وموسيقاها وموضوعاتها قبل إذاعتها ، وإلا شاطرت أصحابها في تجسيمهم على بلادهم ، وتشويههم سمعة أبنائها

لعزير صوت جميل يميزه عن جميع أشقائه ، كان قبل إذاعات الراديو مقلداً في الغناء ، ولكنه بعد ذلك أظهر نشاطاً واهتماماً بالأذاعة . أسبعا مساء ٢٣ من مايو موسيقى صامته ، وماهى بالصامته فقد وجدنا فيها زفة لعروسة غنى أمامها عزير :

( إلتخترى يازينه . ياورده من جوا جنبه ) وما انتهى منها حتى رأينا أنفسنا وسط موسيقى للرقص البلدي ولم نلبث أن سمعنا بعدها اللحن السوري المعروف .. ياو لعباديا .. وهكذا خرج من باب إلى باب وتقل من غصن إلى غصن وبالرغم من أنها كانت جميعها خططا من النغمات والألحان والأوزان إلا أنها كانت ذات طابع خاص ذكرنا بما نسميه .. السلطة .. في السباع مما كنا نلسه في المحطات الخاصة في الدور والأندية لأمام أجهزة الراديو . تلك المحطات التي دالت الآن دولتها . ثم أسبعا بعد ذلك وصلة من مقام .. الصبا .. استهلها بالمشوكة القدية .. يا أعأ البدر .. كانت لأبأس بها لو دعها ببعض القوة والنشاط في الآداء

وأسبعا في مساء ٦ بونية وصلة من مقام ( حجاز كار ) وما لاحظناه في الدور أن صوته حينما كان يرتفع إلى المقامات العالية كان يضعف ويكاد يختفي

### ملط ...

معلوم أن برنامج محطة الأذاعة ينقسم إلى قسمين : قسم للأذاعة العربية وقسم للأذاعة الأفريقية . قبل سمعنا مرة أن الأذاعة الأفريقية يتخللها محمد العربي والشيخ محمود صبح والشيخ سكبينة حسن ؟ ؟ فلماذا إذن نسمع للويسفي الأفريقية أن تراحم الموسيقى العربية في برنامجها وتناولتها في إذاعتها ؟ ؟

فلما تشجينا الآتية أم كننوم في كل أسبوع بأغانها العذبة في الصلة الأولى . ثم لا نلبث أن يقرع آذاننا يانوم مدحت ، فطع إفريقية تنزع مناحلا ماغذتنا به الآتية . فلماذا هذا الخلط !! ولماذا لا يعترف مدحت في الوقت المحدد للموسيقى الأفريقية ؟ ؟ ولماذا لا يدخل ضمن برنامج الموسيقى الغربية ؟ ؟ فيعزف باليانو بعد الموسيقى الكلاسيك ، التي بقيادة مسيو جوزيف هرث مثلا

ولعله إن فعل بعد لعزفه مستمعين جددا قد يصيب منهم تشجيعا أكثر واستحسانا أكبر ..

# برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٦ يونيو الى ٢٩ منه

الأحد ٢٣ يونيو

صباحا كورس سيد مصطفى

بيانو منفرد الآلة أوجينى طرابلسى

مساء الشيخ عبد الحالى الضانى

الاثنين ٢٤ يونيو

صباحا أوركستر حسن أبو زيد

مساء فرقة موسيقى اليد المصرية (محمد بدوى ومحمد الصبان)

الآلة أم كلثوم

بيانو وكان

الثلاثاء ٢٥ يونيو

صباحا اوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٢٦ يونيو

صباحا رباعى العقاد

مساء الشبخة سكينة حسن

حسن صالح منولوجات فكاهية

الخميس ٢٧ يونيو

مساء عبدالغنى السيد

منولوجات فكاهية .. محمد كامل

الجمعة ٢٧ يونيو

صباحا اوركستر محمد حسن الشجاعى

مساء إبراهيم عثمان

رياض السنباطى ,, عود منفرد ..

السبت ٢٩ يونيو

صباحا خماسى شرقى

مساء صالح عبد الحى

كامل رشدى ,, عود منفرد ..

الأحد ١٦ يونيو

صباحا فرقة بلوك خفر بوليس مصر

مساء الشيخ زكريا احمد

الاثنين ١٧ يونيو

صباحا أوركستر أبو زيد

مساء ثنائى اللبى

الآلة أم كلثوم

بيانو منفرد

الثلاثاء ١٨ يونيو

صباحا اوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٩ يونيو

صباحا رباعى العقاد

مساء حسن صالح (منولوجات فكاهية)

الآلة نجاة على

الخميس ٢٠ يونيو

مساء عزيز عثمان

موسى حلى (منولوجات فكاهية)

الجمعة ٢١ يونيو

صباحا مدرسة البوليس

مساء محمد صادق

رياض السنباطى (عود منفرد)

السبت ٢٢ يونيو

صباحا خماسى شرقى

مساء صالح عبد الحى

محمد العقاد (قانون منفرد)



## موزار

MOZART

أزف ، وليس لدينا من الوقت متسع ....

في الطابق السفلى من هذا البناء ، كان أصحاب المجد والشرف من الضيوف مجتمعين في هيو التشريفات ، وسمو المطران يستقبلهم بما فطر عليه من الجلال والعظمة ، فكان الناظر إليه يعتقد يقيناً أنه رجل اجتاعى درس أصول المفايلات والمجاملات ، والتحيات ، يؤدها لأصحابها كل بالمكانة التي تليق به ، وبخاصة النبيلات وكرائم السيدات . ولقد يدمش المتصلون به ، من أن هذا الرجل المتشعج بوشاح الجلال والهيبة والوقار يسف أحياناً إلى منزلة السوق والراعاع من أبناء شعبه . ولو أتيت له أن يعرف رأى هذا الحشد الحافل فيه ، لو فر عليه مؤونة الاحتفال بهم ، وإقامة الحفلة في بيته خاصة .

وبينا كان الموسيقيون مقتعدين أماكنهم من المسرح يشدون أوتارهم ، ويعدون

٣

وما كاد موزار ينتهي من آخر سطر من تدوينه ، حتى كان عازفو الكمان قد حضروا جميعاً يحملون قيثاراتهم ودخلوا على موزار . متهللين مستبشرين ، يقبلونه ويهتفون باسمه هتافاً عالياً . هنالك شكر لهم موزار ، ولقنهم إلى قصر الوقت ، وضرورة التجربة . فترعوا جميعاً يعزفون بأرشاده « الوندليتو » حتى انتهت التجربة على خير مايجب موزار وهوى ، حتى أنه لم يتمالك من إعلان صيحة الفرح . فقال لهم :

— مرحى بكم أيها الزملاء الأجاد ، إنكم من مفاخر الموسيقى أهتكم وأرجو لكم التوفيق . هلم إلى آلاتكم فاجمعوها وأسرعوا إلى الصالة الكبرى ، على بركة الله ، حذار بإسادة ، فإن الوقت



موزار

الموقف فصاح بأعلى صوته « برافو سيكاريللي برافو ، ثم صفق ، وأسرف في التصفيق

ماهذا الصوت الذى يبدى فى القاعة كالرعد ، فجأوبه أصوات المحتشدين بما كاد يزلزل أركانهم ؟

ذلك صوت الأمير شوارتسبرج يهتف عالياً « برافو أستاذ موزار . برافو ، فبردهه الحفل ترديداً عالياً

ضاقك الدنيا بالمطران واضطربت حواسه . وتمسكه الهياج ، لولا بقية من الوقار أسكنت تأثرته ، وألانت حديثه ، غير أنه اندفع إلى فرقة الموسيقى وأشار إليها بعينه أن تنصرف ، فشرع أفراد الفرقة يلبون شعثم ، ويجمعون أمثمتهم استعداداً للخروج . ولكن السيدة الثيلة تون ، تقدمت إلى المطران فى خضر وحياه ، وتوسلت إليه ، فى ابتسامة فاتنة ، تقول

— هل يفضل صاحب النبالة المطرانية ، فيصدر أمره الكريم إلى موزار ، فيوقع لنا قطعة من موسيقاه الساحرة ؟ إني باسم نبلاء هذا الحفل الكريم ، أتمس منك إجابة هذا الرجاء ، لنمتع أرواحنا . ونسقى سلسيل فنه الفياض الذى يروى الأرواح ، وبجي الأشیاح — سيدنى الجريفين ، من كل قلبى أستجيب لك ، ولا أرد لك طلباً ، لكن الفنان موزار وصل اليوم متأخراً وأظن أنه غير مستعد

— يادولاي الأمير . موزار دائماً مستعد فانه من البراعة بحيث يستطيع أن يخلق فى الموسيقى متى شاء . وأنى شاء ، فاسمح لى أن ألح مرة أخرى فى هذا الطلب وأصر عليه

وقد عزز رجاءها فى الحال الأمير شوارتسبرج . واحتشد حوله جماعة النبلاء يزكون الطلب ، وكلما أبدى المطران عنذراً فدوه ، حتى أرغم ، إزاء إلحاحهم ، على أن يستجيب لهم ، ولكن على مضض ، فذهب إلى موزار يسأله : — هل لديك قطعة صغيرة جاهزة ؟ قطعة مختصرة ،

أسامع ؟ أنت تعرف مقى لطولائك ، تكلم ؟ — عندى قطعة روندليتو ، صغيرة أعددها خصيصاً لهذه الحفلة ، وأظن بإصاحب النبالة المطرانية ، أنها تتفق مع رغباتكم

آلاتهم ، ويجربونها استعداداً للحفلة الموسيقية ، كان الخدم يبرون بالضيوف الإفاضل يقدمون لهم المرطبات والقطائر الشهية ، والضيوف يتسامرون ويتساقطون أطيب الحديث ، ولو تكلفاً ، وفاق اللياقة والتقاليد ، ويتهايمسون فيما بينهم ، كل فريق ينقد فريقاً ، ويتغامزون على الأزياء والأشكال فيها جرت به العادة فى مثل هذه الحفلات

وقف الناس فرقاً ، كل جماعة فى ناحية ، والمطران يتنقل بينهم ، يبالغ فى تحيتهم وإكرامهم ، ويعرف بعضهم إلى بعض ويبادر إلى استقبال من تأخر منهم ، إلى غير ذلك من أسباب المجاملة واللياقة فى مثل هذه الحفلات . ولقد أعقد على الجميع أنواع الحلوى ، والمرطبات زيادة فى العناية بهم .

فى هذا الوقت ، وقف موزار على المسرح يتحدث إلى سيكاريللي . الذى سيفنى الحفل بصوت نسائى ، ولم يشعر إلا وكلاهما يربت على كتفه ويقول فى صوت خافت غير مسموع

— موزار : الثيلة تون هنا

— أن ؟

— هناك تحدثت الأمير شوارتسبرج بجانب مرآة الأزهار ، وهى مقبلة علينا ، لاتطلع ناحيتها

هناك أقبل المطران . فى صلعة وغطرسة ، وأشار إلى موزار « ابتدى . فتأهب الموسيقيون ، وانطلقوا يعزفون ، وتقدم سيكاريللي يفتى بصوته الناعم النسوى ، وموزار يديق البيانو متشياً مع غناؤه ، والحفل ضجر متبرم ، بهزاً من هذا الرجل القوى المتين يتخث بصوت النساء ولا يتخزى ، فتغامزوا عليه ، وصدرت من بعضهم عبارات التهكم ، وغطى السيدات أفواههن بمناديلهن ، إخفاء للضحك الذى ملا أشداقهن . وفى هذه الجلبة النفسية الجاثشة كان توقيع موزار على البيانو آية فى الدهشة والإعجاب ، ولو أنه كان يديق ارتجالاً بغير نوتة حتى أنه لفت الجهور إليه ونال إكبارهم وارتياحهم

لحظ المطران ماوصل إليه الموقف من الحزى والسخرية بكاد يصق ، لولا أنه متمسك وفكر فى علاج ينقذ

وأخيراً ، اتحت به النيلة تون ناحية ، وأسرت إليه  
تقول :

- أى أستاذى : كاد يفنى صبرى فى انتظار هذا اليوم  
الذى أحبك فيه بنفسى ، وأعقد على يديك ، هنا ، فى  
فيما ، فإ أسعد اللقاء ، وما أجل هذه اللحظات !!

- أشكر لك ياسيدنى ، أبلغ الشكر ، وأعتمد من  
عدم استطاعتى السعى إلى مولاتى وتقديم نفسى إليها

- عفواً . ياموزار ، أنت الذى يسعى إليك . ولقد  
تعرفت روحى إليك فى غيتك ، وكنت أدعو الله أن  
يرد غرتك ، ويسعدن بلقتك . وقد استجاب الله رغبى  
لجميعى بك . فى أصفى أوقات السرور ، أليس كذلك ؟  
ونكى تتوقروابط المرفة بيننا.

أرجو أن تسمح لى بأن أدعوك  
إلى تناول الغداء معى ظهر  
الغد... موزار ! أستحلفك ألا  
ترد طلبى ، فخرمى من سرور  
طالما منيت نفسى أن أنعم به ، فبل  
تجيب ؟

ثم مدت إليه يدها . فتاوها  
موزار . فى حذر وحرص ، وهو  
يلفت باحثاً عن المطران ، فلما  
رأه متشاعلاً بالتحدث إلى الأمير  
شوارتسبرج هز يدها مجيباً  
دعوتها ، وانصرف مودعاً  
شاكراً فأخذ منها الطرب كل  
مأخذ وصاحت

- وافرحاه! سيوزرنا موزار  
غداً . إن زوجى لينشرح صدره ،  
وتبتهج نفسه بقدمك الينا غداً .  
تذكر ياموزار ، سأكون فى  
انتظارك ، وأرجو أن يعجبك

طعامنا ، فان طاهينا بحيد الطبخ  
وتذكر موزار أنه تسرع فى إجابة الدعوة فعاد يقول  
- ولكن ، ياسيدنى النيلة ....

- حسناً ابتدئ : وأسرع ، واته ، حتى تقوم  
استوى الحاضرون فى مقاعدهم ، متوجهين إلى المسرح  
ونشط موزار إلى العمل ، فأطلق الموسيقى ياناً ، وأسأله  
حناناً . وأشجى سامعياً نفا ، وجلاها بينهم نفا ، وأثر  
بها فى أذهانهم ، وامتلك مشاعرهم ، وسيطر على أجسامهم  
حتى كانوا يتموجون بتموجاتها . ويففرون لقفزاتها ،  
ويسيولون لقبها ، ويتابعون إذا ابتعدت ، ويتمزجون إذا  
امتزجت ، حتى إذا انتهى من قطعتة ، قطع الناس أيديهم  
بالتصفيق ، وحنجرهم بالهتاف والصياح يطلب الاعداء ،  
وموزار صامت يترقب أمر المطران ، والمطران معرض  
عنه ، والتليل والهتاف والصياح لا ينقطع ، فكان موقفاً  
عجيباً .. غازفو المكان يترقبون  
أمر أستاذهم . وأستاذهم يترقب  
أمر سيده ، وسيده مغض عنه  
مثاقف . والجمهور مصمم على  
الاستعادة مهما كلفه هذا التصميم  
من التضحية

هناك نقد صبر موزار ،  
فقفز إلى المطران يسأله فى لهفة  
وحيرة :

- سيدى صاحب النياقة ،  
أتسمحنو باعادة الزوندليتو ؟  
فصاح به المطران - كيف  
تسأل هذا السؤال ؟ ففهم موزار  
من لجة المطران الرضا والقبول  
وما كاد موزار ينتهى ، حتى  
انتب به الضيوف ، يجاهد كلهم ،  
أن يحظو بمصاحته ، وأن يتمسوا  
منه ، فى إلحاح وحرارة ، أن  
يقبل دعوتهم للغداء ، والعشاء ،  
وحفلات المساء ، وهو يتودد

لهم جريماً ويشكر لهم جبل عظيم ، ورقة شعورهم ، وعذوبة  
ألفاظهم . ويعتذر لهم من إجابة دعوتهم ، بما يضطر إليه اضطراراً  
من استئذان المطران وسأحه ، فانه سيده الأعلى



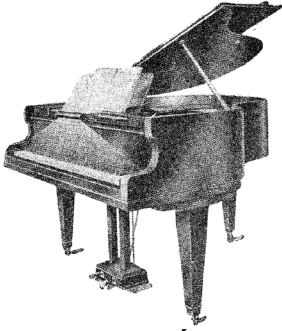
الامير المطران



فى بعد الصيت ، وأن الحظ أصبح من خدمه ، بأمره  
فيطيع ، ويشير إليه فيخضع ، وأن النيللات اللواتى شهدن  
الحفلة . خرجن وظهن أسنة ثناء وغار ، تردد فى الأجواء

## « \* بيانو هوفمان \* »

Hofmann



أشهر ماركات البيانو

متانة لا تضارع ماكينه من أندرجة الأولى

صنع خصيصاً لقطر المصري

شاهدوه بمحلات

عزيز بولس

مصر : ٧٣ شارع إبراهيم باشا تلفون ٥١١٤

الاسكندرية : ١٨ شارع فؤاد الأول تلفون ٧٣٠٥

تسهيلات عظيمة فى الدفع لاتراحم

- لأتردد ، فأنى بانتظارك

- سيدنى . أرأنى مقيداً ، وليس شئ أسر على نفسى

من إجابة دعوتك ، إن سمح المطران ..

- ليس للمطران أن يمنح الأذن أو يمنح ، فذلك

شأنك وحدك ، وما كان له أن يتحكم فيك ، وما أنت  
بحاجة إلى استذنه بل وإخباره أيضاً . إنك ستحضر  
إلينا وكفى .

- أملك يانيللى المحترمة ، سأكون لديكم فى الوقت

المحدد

- فى تمام الساعة الثانية عشرة

- شكراً سيدنى ، صاحبة العصمة ، سأحضر

- مرحى ! مرحى ! إلى اللقاء .

انصرف السادة المدعوون ، وجمع الموسيقيون آلاتهم

وأمتعتهم ، وغادر الكل بهو الاحتفال ، إلا موزار ،

فقد بقى منفرداً . وقف يفوض فى بحار الفكر ، يعدلو

حيثاً إلى مناطق السعادة ، ويهبط آناً إلى مذب البؤس ،

فاذا استبشر ، وحلا له الأمل ، ناجى نفسه

- بداية رائعة ، تبشر بالرفعة والسمو ، كل شئ فيها

جميل ، إجماع على الاعتراف بالفضل ، وهو أول أسس

العظيمة ، وطهارة فى إعلان الثقة . وهى أولى دعائم

النجاح ، أحمك اللهم ، لقد عوضتني من جحود الفرد ،

بر المجموع

فاذا أحست نفسه البؤس لذكرى المطران : انتحى فى

صدره يقول :

- ويلى ! ماذا بملك ضعيف الحيلة ، إذا بطشت به

قوة الجبار ؟ هذا أمير مسلط ، تفرغه شهقى ، وتقض

مضجعه سمى ، فهو لا يفتأ يناوتنى ، ما واثقه قدرته ،

وساغفته حيلته ، فاقى أجهت صدمتى عقابه ، وحيثما سرت

نزل فى عذابه . أى ربى ! إليك أفوض أمرى ، وأنت

أحكم الحاكمين

وهكذا كانت تدور برأس موزار هواجسه ، وتتشعب

فيه خيالاته . وهو لا يدري أنه أوغل فى الشهرة ، وأمن

مزر ، فان !! أَدْعُوْ نَفْسَكَ فَنَانَا ، أَيُّهَا الْأُمَمَةُ الْمُنْكَوْر  
إِنْ أَنْتِ إِلَّا مُحْضُوْر دَنْس

- قَدْ يَكُوْن هَذَا رَأْيُ نَافِقِكُمْ فَيُؤَيِّدُ : وَلَا حِيلَةَ لِي فِي  
اعْتِقَادِكُمْ . وَلَكِنْ يَاصَاحِبِ الْأَدَبِ الْعَالِي ، مَا كَانَ رَأْيُ  
نَافِقِكُمْ فَرَضًا يَعْتَقِدُهُ النَّاسُ ، وَيَدِينُوْنَ لَهُ . إِنْ النَّاسُ قَدْ  
عَرَفُوا قُدْرِي ، وَأَحْسَنُوا التَّعْبِيرَ عَنْهُ . ...

- آخِرُ : أَيُّهَا الْوَقْعُ . أَرْتَفَعُ صَوْتُكَ فِي وَجْهِ ؟  
ثُمَّ لَا يَقْطَعُ لِسَانُكَ بَيْنَ شَدِيقِكَ ؟ سَأُرِيكَ كَيْفَ أَخْفَتُ  
صَوْتُكَ . وَأَجْعُوْ أَتْرُكُ .... وَلَكِنْ مَنْ الَّذِي أَمَرْتُ أَنْ  
تَعْبُدَ تِلْكَ الْقِطْعَةَ الْمَوْسِيقِيَّةَ الْمَرْجِيَّةَ الَّتِي سَمِيتُهَا رُونْدَلِيْتُو ؟

- اسْتَأْذَنْتُ نَافِقَكُمْ فَأَذْنَمْتُ لِي  
- اسْتَأْذَنْتُ حَقًّا . وَلَكِنِّي لَمْ أَذَنْ لَكَ . وَإِنِّي أَعَاقِبُكَ  
عَلَى ادْعَائِكَ حَقًّا لَا تَمْلِكُ . وَلَا يَلِيْقُ أَنْ تَمْلِكَهُ . سَأُدْفَعُ  
لَكَ هَذِهِ الْمَرَّةَ ثَلَاثَ دَوَاكُتَ « عَمَلَةٍ ذَهَبِيَّةٍ قَدِيمَةٍ » كِبَاقِي  
أَفْرَادَ الْفِرْقَةِ الْمَوْسِيقِيَّةِيْنَ . خُذْهَا تَرْتَبْ عَلَى الْأَرْضِ .  
وَتَدْرُجُ حَتَّى تَقْدِمَ . وَإِذَا تَوَقَّعْتَ . أَوْ سَوَّلْتَ لَكَ  
نَفْسُكَ الشَّرَّاءَ إِسَاءَةَ الْأَدَبِ . مَرَّةً أُخْرَى . فَانِّي أَحْرَمُكَ  
مِنْ مَرْتَبَتِكَ جَمِيعَةً . وَأَخْصَمُ اسْتِحْقَاقَكَ كُلَّهُ .

ثُمَّ أَدَارُ الْمَطْرَانَ ظَهْرَهُ لِلْفَنَانِ . وَانْصَرَفَ فِي خَطِيئَةٍ  
مَشْدَدَةٍ . فِيهَا الْكِبْرِيَاءُ وَالْعِظَمَةُ . وَمُوزَارٌ مَبْهُوتٌ مَذْهُولٌ  
يَكَادُ يَقْتُلُهُ الْغَضَبُ . أَوْ يَسُوْقُهُ إِلَى الْأَجْرَامِ . وَخِيلَ إِلَيْهِ  
أَنْ يَنْقُضَ عَلَى هَذَا الْمَطْرَانَ فَيَنْزِعَ رَأْسَهُ مِنْ جَنْوَرِهَا ..  
وَلَكِنَّهُ مَالِبٌ أَنْ سَكَنَتْ ثَائِرَتُهُ . وَهَذَا أَغْصَابُهُ . فَإِذَا  
بَطْنُهُ يَطُّ مِنَ الْجَوْعِ . وَأَمْعَاؤُهُ تَتَلَوَّى مِنْهُ . فَجَثَا عَلَى  
رُكْبَتَيْهِ يَبْحَثُ عَنِ الدَّوَاكُتِ الذَّهَبِيَّةِ الثَّلَاثِ . حَتَّى يَكُوْنَ  
مَعَهُ شَيْءٌ مِنَ التَّقْوَدِ عَلَى الْأَقْلَفِ فِي أَوَّلِ يَوْمٍ مِنْ وَصُولِهِ  
فِينَا . إِلَى أَنْ يَحْكُمَ اللَّهُ

وَأَعَادَ إِلَيْهِ الْأَمَلَ ، وَأَحْيَا فِيهِ الرَّجَاءَ ، مَا كَانَ يَتَخِيلُهُ  
مِنْ الْعِظَمَةِ ، وَمَا سِيْلَاقِي مِنَ التَّعْيِمِ فِي اسْتِقْبَالِ التَّيْلَةِ  
تَوْنٍ لَهُ ، وَمَا أَعَدَّتْهُ لَهُ مِنْ إِكْرَامٍ وَتَجِيلٍ . هُنَاكَ كَادَ  
الْفَرْحُ يَخْرُجُ بِهِ عَنْ إِيَّاهِ ، فَهَتَفَ بِأَعْلَى صَوْتٍ ، وَهُوَ خَارِجٌ  
مِنْ الْبُهْوَ الْحَالِي « يَجِبُ أَنْ تَتَغَيَّرَ هَذِهِ الْحَالُ » .

يَتَبَعُ

ذَكَرَهُ . وَتَشِيدُ فِي الْمَحَافِلِ غُرْفَهُ . وَتَعْلَنُ فِي الْمَجَالِسِ أَمْرَهُ  
وَلَا يَدُ مِنْ أَنْ يَذْكُرَنَّهُ الْقَيْصَرَ ، وَيَجِيبُنَ إِلَيْهِ سَمَاعَهُ ،  
فَإِذَا تَنَاوَلَ الْقَيْصَرَ وَلَبَّى دَعَاؤَهُ ، فَقَدْ أَمِنَ مُوزَارُ شَرِّ  
الْمَطْرَانِ ، وَاتَّقَى حِفْظَتَهُ . وَأَيُّ سُلْطَانٍ لِأَمِيرٍ ، أَمَامَ  
سَطْوَةِ الْقَيْصَرِ وَسُلْطَانِهِ ؟ وَأَيُّ غَضَبٍ يَقِفُ جَنْبَ مَحَبَّتِهِ  
وَحَنَانِهِ ؟ إِنَّمَا هَذِهِ أَحْلَامُ ، وَحَبْذَا لَوْ صَحَّتِ الْأَحْلَامُ  
وَيَبْنَى كَانَ مُوزَارٌ مُوزَعُ الْفِكْرِ ، تَنَازَعُهُ الْخَوَاطِرُ ،  
إِذَا بِمَجْرَكَةٍ تَشْعُرُ بِقُدُومِ الْمَطْرَانِ ، مَنْغَصُ عَيْشِهِ ، وَمَكْدَرُ  
صَفْوِهِ ، حَتَّى فِي لَيْلِئِهِ أَحْلَامُهُ ، لَا يَفِرُ مِنْ هِمَّاجَتِهِ ، وَلَا  
يَنْجُو مِنْ نَفْثَاتِهِ

أَقْبَلَ الْمَطْرَانُ الْأَمِيرَ ، وَصَوَّبَ أَقْسَى نَفْثَاتِهِ إِلَى فَنَاءِ  
الْبُيُوتِ ، حَتَّى إِذَا لَمَحَ مُوزَارٌ ، قَصَدَ إِلَيْهِ مُنْدَفِعًا ، وَحَلَقَ  
فِي وَجْهِهِ كَأَنَّمَا يَرِيدُ إِحْرَاقَهُ بِشَمْعَةٍ عَيْنِهِ الْمُنْتَهِيَتِينَ . وَجَاهِدَ  
مُوزَارٌ قَوَاهِ لِيَرْفَعَ بَصَرَهُ إِلَى الْمَطْرَانِ فَلَمْ يَقْرَأْ فِاسِلَ عَيْنِهِ .  
سَادَتْ رَهْبَةٌ رَهْبِيَّةٌ مِنَ السَّكُونِ ، قَطَعَهَا الْمَطْرَانُ بِمَدِيحَتِهِ  
بَطْنِي . تَشَفَّى كُلُّ نَبْرَةٍ مِنْ نَبْرَاتِهِ عَلَى الْحَقْدِ وَالْغَيْظِ :

- مَا أَرَدْتُكَ أَيُّهَا الْمَاجِنُ ؟ كَيْفَ تَجْرَأُ عَلَى مُوَاجَهَةِ  
ضِيُوفِي النَّبَلَاءِ . وَتَتَحَدَّثُ لِلْإِلَهِمْ ؟ أَبْلَغْتَ بِكَ الصَّفَاقَةَ  
هَذَا الْحَدَّ ؟ مَا الَّذِي يَصُوْرُهُ لَكَ خِيَالُكَ وَوَهْمُكَ ؟ أَزْعَمُ  
أَنْتَ أَصْبَحْتَ مِنَ الشَّرَفِ وَالنَّبَالَةِ بِمَحِثٍ يَضَعُ الْأَشْرَافَ  
أَيْدِيَهُمْ فِي يَدِكَ الْمَلُوءَةِ الْقَسْدَةِ ؟ يَأْسُوْ مَا صُوْرُهُ لَكَ  
تَفْكِيرُكَ الْفَاسِدَ ، وَزَعْمُكَ الْبَاطِلَ . وَلَكِنْ لَا يَعْجَبُ أَنْ  
يَتَعَلَّقَ الرَّاعِ أَمْثَالُكَ بِأَهْدَابِ الْعِظَمَةِ يَتِمَحْلُونَهَا تِمَحْلًا  
- يَاصَاحِبِ الْأَمَارَةِ الْعَالِيَةِ : أَرْجُوْ عَفْوُكَ وَغُفْرَانُكَ  
إِنْ السَّادَةَ النَّبَلَاءُ هُمُ الَّذِينَ صَالِحُوْنَ ، وَمَدَدُوا إِلَى أَيْدِيَهُمْ ،  
وَلَيْسَ مِنَ الْمَرْوَةِ فِي شَيْءٍ . أَنْ أَرُدَّ أَيْدِيَهُمْ ، أَوْ أَتَنَاضَى  
عَنْهَا .

- وَقَاحَةٌ مَبْتَذَلَةٌ ، يَثْرَثُهَا هَذَا الْوَلَدُ الْحَيْثُ عَلَى  
مَسْمَعِي . جُنُونٌ يَصُوْغُهُ هَذَا الْحَفِيرُ كَلِمَاتٍ وَعِبَارَاتٍ ...  
- يَاصَاحِبِ الْأَدَبِ الْعَالِي ! مَا يَلِيْقُ هَذَا الْأَسْلُوبُ فِي  
مَخَاطَبَةِ رَجُلٍ فَنَانٍ جَابَ قَهْرُهُ رُومًا وَبَارِيْسَ وَفِينَا ، وَحَلَقَ  
فِي سَهَاتِهِ جَمِيعًا ....

- فَنَانُ ؟! كَانُ لِي أَنْ أَهْجُوْكَ لَوْلَا أَنْ مَوْفِقُكَ مَحْرُونٌ

# سماعي حجاز يوسف باشا

من مسرح المقام

الدوكاه

♩ = 116

Fin. الخاتمة الثانية

الخاتمة الثالثة

الخاتمة الرابعة

The musical score is written on a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 116. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into several sections, each labeled with a title in Arabic. The first section is 'الدوكاه' (Dukha), followed by 'الخاتمة الثانية' (Fin. Al-Khatma Al-Thaniya), 'الخاتمة الثالثة' (Al-Khatma Al-Thalitha), and 'الخاتمة الرابعة' (Al-Khatma Al-Rabi'a). The score is written in a style that is common in Arabic musical notation, with a focus on the melodic line and the use of specific rhythmic patterns.



# بشرف حجاز سالم بك

من بحال المعتمد

الدوكاه أصول فاخنة

$\text{♩} = 60$

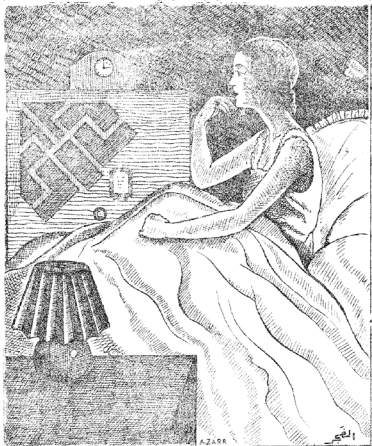


نسيم



Fin. الخاتمة الثانية





العشاء

وهذه  
يسْتَطِيعُ  
أَنْ يَسْبِغَكَ

بمُحْضَر الراديو

لهنّي مخلص  
لك دائماً

الطبعة الفاخرة  
IMPRIMERIE  
LUXE

الإدارة: ٩ شارع زكي  
المطبعة: ١٨ شارع بورس

DIRECTION : 9 RUE ZAKI  
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Tauftkia - Le Caire

أقوى مؤسسة  
من نوعها  
٦٨  
شارع قصر العيني  
مصر  
تليفون  
٤٣٣٠٧

شركة مصر للتبليغ والإعلان  
مصر - القاهرة

# LISTE D'INTERVALLE JUSQU'A LA QUARTE

Cents			Cents			Cents		
44 =	39:	40	145 =	149:	162	303 =	68:	81
50 =	+ 239:	246 (1)	150 =	+ 221:	241	316 =	5:	6
89 =	19:	20	151 =	11:	12	350 =	+ 125:	153
90 =	243:	256	180 =	59044:	65536	355 =	22:	27
100 =	+ 84:	89	182 =	9:	16	384 =	6561:	8192
112 =	15:	16	200 =	+ 400:	449	386 =	4:	5
114 =	2048:	2187	204 =	8:	9	400 =	+ 50:	63
135 =	37:	40	231 =	7:	8	408 =	64:	81
			281 =	17:	20	450 =	+ 27:	35
			294 =	27:	32	498 =	3:	4
			300 =	- 37:	44			

(1) + approximatif.

## MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

**PIANOS HOFMANN**  
**et**  
**RADIO TELEFUNKEN**

Après la chute de Bagdad, le foyer de la culture passa du côté de l'Est ; et les œuvres de l'école systématique se multiplièrent tant en persan qu'en arabe. La plupart de ces ouvrages sont encore conservés. Kotb El Din Al Chirazî (7<sup>me</sup> siècle de l'Hégire) qui consacra à la musique un chapitre de son livre intitulé « Dorrat Al Tag » fut le premier de ces auteurs persans ; après lui vint Mohammed Ibn Mahmoud El Amouly dont le livre « Nafais Al Founoun » contient aussi un chapitre sur la musique (Musée Britannique No 16827).

Il y a au VII<sup>e</sup> Siècle de l'Hégire, un autre livre persan digne d'être mentionné, lequel porte le titre de « Kanz Al Tohaf ». Mais les plus importants de tous sont les quatre ouvrages par Abd El Kader Ibn Ghaïbi (8<sup>me</sup> siècle) à savoir :

« Gamée El Alhan » et les deux abrégés du précédent « Makassid El Alhan » et « Mokhtassar El Alhan » et « Charh El Adwar ».

Un cinquième livre, « Kanz El Alhan », le plus précieux de tous, car il contenait de la musique notée, a disparu. Bien que Ibn Ghaïbi fût un disciple de Safi El Din, ses ouvrages avaient cependant une certaine originalité. Son grand mérite fut de joindre à une connaissance approfondie de la musique une grande pratique de cet art.

Son fils et son petit fils furent tous les deux des théoriciens et leurs œuvres, « Nakawat Al Adwar » et « Makassid El Adwar », existent toujours, cependant leur gloire fut éclipsée plus tard par deux autres arabes, les auteurs du traité de Mohammed Ibn Mourad et Mohammed Abd El Hamid El Ladiki (IX<sup>e</sup> siècle) auteur de « Resalat El Fathieh » Al Ladiki et le dernier auteur qui approfondit, d'une manière sérieuse, la théorie spéculative de la musique de l'école de Safi Al Din.

## L'Ecole moderne

Le principal trait de cette école est le système des quarts. Le principal théoricien de ce système est Mikhail Michaca (12<sup>e</sup> siècle). Pourtant ce système ne fut ni inventé ni introduit par celui-ci dans la musique arabe, ainsi que le crut Parisot, parce que Michaca dit lui-même que ce système existait avant lui.

Nous ne pouvons pas non plus admettre qu'il date du treizième siècle ainsi que nous le suggère le Dr. Lachmann, parce que nous savons qu'il était en usage au 12<sup>me</sup> siècle comme cela a été démontré par le Baron de Tott et Toderlini. Nous n'en trouvons aucune trace dans le manuscrit mentionné par Villoteau, comme nous le fait remarquer le Professeur Land, car on a démontré que ce manuscrit était identique à celui dont le titre est « Al Chagarah Zatul Akmam » et qui se trouve au Musée Britannique No. 1535.

Dans ce manuscrit, on ne trouve aucune mention de système des quarts.

Comment donc est né ce système ? Le Dr. Lachmann dit qu'il est dû aux besoins de la transposition. Cependant le Père Collangette déclare qu'en pratique (car l'écrit est dépourvu de ligatures), cette échelle est la même que celle de Safi El Din à laquelle on a ajouté quelques petits intervalles.

Quelques-uns des termes techniques usités dans ce système sont d'origine persane, comme le nom donné aux quarts de ton et aux trois quarts de ton : le ton Nim Araba, Tik Arab et Barda. Nous apprenons d'Ibn Ghaïbi, de Chehab El Din El Aghami et de l'auteur du traité de Mohammed Ibn Mcurad que des intervalles plus fins que ceux qu'emploie l'école des systématistes, étaient pratiqués dès le VIII<sup>e</sup> siècle de l'Hégire dans les « Choab » nouvellement adoptés ou dans les modèles détaillés qui n'étaient pas en usage du temps de Safi El Din Abd El Moomen, quelque faisant partie du système persan primitif ex-

posé dans le livre de « Bahgat El Ruh » de Abd El Moomen Ibn Safi El Din (Bibli-Bodleian). D'après le témoignage de la Borda, l'octave se divisait, au XII<sup>e</sup> siècle, en 24 parties donnant une échelle de trois intervalles de ton majeur dont chacun se divise en quatre quarts de ton et de quatre intervalles de ton mineur dont chacun est divisé en trois quarts de ton et ainsi de suite :

- 1° Rast, ton majeur.
- 2° Dokah, ton majeur.
- 3° Sikah, ton mineur.
- 4° Giharkah, ton mineur.
- 5° Nawa, ton majeur.
- 6° Hcsaini, ton majeur.
- 7° Awj, ton mineur.
- 8° Kerdane, ton mineur.

Michaca nous fait savoir qu'il était mécontent de la division de l'octave donnée par les théoriciens de son temps. Il se trouvait certainement d'autres divisions, et il paraît qu'un de ces théoriciens, Mohamed Ibn Ismail Chihab El Din, divisait les tons mineurs en quatre parties, comme il faisait pour le ton majeur, ce qui donnait à l'octave 28 intervalles, alors que Aly Darwiche El Halaby, selon son système, les divisait encore davantage.

Quoi qu'il en soit, Michaca essaya d'établir le quart de ton comme base régulière, pour avoir une échelle tempérée égale.

De nos jours, beaucoup d'exécuteurs soutiennent encore que le système des quarts de ton est loin d'être une échelle tempérée, bien qu'on admette généralement que le système en question comprend 24 notes.

De là vient la difficulté devant laquelle se trouve aujourd'hui le Congrès.

a) Quel est le nombre de notes contenues dans l'octave ?

b) L'échelle doit-elle être considérée comme tempérée ou non ?





Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak .....	—	498	996	294	792
Mogannab Cadim .....	90	588	1086	384	882
Mogannab Persan .....	145	643	1141	439	937
Mogannab Zalzal .....	168	666	1164	462	960
Sabbaba .....	204	702	1200	498	996
Wosta Cadima .....	294	792	90	588	1086
Wosta Persane .....	303	801	99	597	1095
Wosta Zalzalalah .....	355	853	151	649	1147
Binsar .....	408	906	204	702	1200
Khinsar .....	498	996	294	792	90

Al Farabi dit également que l'Echelle du Tounbour Al Khorassani commençait par Limma, Limma et Comma. Cela provient, sans doute, des expériences d'Al Kindi.

Du temps d'Avicenne et Ibn Zailaa (Ve siècle de l'Hégire), la note persane Wosta à 303 cents avait disparu et fait place à la note à 294 cents connue sous le nom Wosta Cadima ou Wosta Farissieh. Avicenne dit que Wosta Zalzal a été posée entre El Sabbaba et El Khinsar à peu près à 351 cents, tandis que d'autres l'ont posée à 343 et 347. Deux de ces ligatures Al Mogannab étaient connues, et non pas trois.

Une légère modification fut faite à l'Echelle de l'Oud, vers le septième siècle de l'Hégire, aux dires de Nassir Al Din Al Toussi et Fakhr Al Din Al Razi.

### L'Ecole systématique

La plus profonde et la plus complète étude sur la théorie de

la musique d'après les documents que nous possédons, et après les recherches d'Avicenne et d'Ibn Zailaa, est celle du musicien qui était au service du dernier Khalife de Baghdad, nommé Safi El Din Abd El Moomen, auteur de deux superbes ouvrages, Al Charafiah et Kitab Al Adwar, dont s'inspirèrent après lui tous les musicologues et qui est considéré comme une autorité en cette matière.

Les scolastes grecs eurent le grand mérite de stabiliser la musique arabe ; néanmoins, quelques anomalies subsistèrent encore. La plus notable de ces anomalies est celle de Wosta Zalzal à 355 cents avec sa sixième à 853 cents qui l'éloigne de l'Echelle de ces scolastes donnant une succession de quarts. Pour corriger ce défaut, il paraît que Safi El Din a donné une nouvelle théorie de la gamme dans laquelle il a divisé l'octave en 17 intervalles, se

succédant dans l'ordre des Limma, Limma, Comma. Cette théorie peut embrasser les fractions zalzaliennes marquées à 355 et 385 cents avec un rapprochement minutieux qui les a amenées à 384 et 882 cents.

Cette échelle, considérée la plus complète dans ses divisions (voir l'ouvrage de Parry, l'Art de la musique, 1re Edition 1929) donna des consonances plus nettes et plus pures que celle de l'Echelle tempérée (voir l'ouvrage Riemann, « Catéchisme de l'Histoire de la musique », 65). Il n'est pas étonnant que Helmholtz, dans son livre, « Etude sur la sensation des tons » ait considéré la théorie de l'Ecole des Systematistes très précieuse dans l'histoire du développement de Musique (233).

Nous donnons l'Echelle précitée de Safi El Din :

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak .....	0	498	996	294	792
Zayed .....	90	588	1086	384	882
Mogannab .....	180	678	1176	474	972
Sabbaba .....	204	782	1200	498	996
Wosta Persane .....	294	792	90	588	1086
Wosta Zalzalalah .....	384	882	180	678	1176
Binsar .....	408	906	204	702	1200
Khinsar .....	498	996	294	792	90

Quant à l'histoire de ce remplacement, nous savons qu'à la Meeque on a adopté l'Oud persan vers la deuxième moitié du premier siècle de l'Hégire, et que Ibn Mesgah a introduit ses méthodes persanes et byzantines à la même époque.

Les arabes ont continué, longtemps après l'adoption du système persan des deux octaves, à limiter toute la théorie à une seule octave.

Cette échelle n'a pas satisfait tout le monde et on ne s'est pas contenté d'introduire une note persane de 303 cents, mais on a introduit une troisième neutre de 355 cents intermédiaire entre la note persane et la ligature de Binsar ; cette dernière fut introduite dans l'échelle par Zalzal qui est un des grands musiciens de la fin du II<sup>e</sup> siècle.

A l'époque d'Ishak Al Moussili, ces additions à l'échelle ayant amené des confusions, ce musicien a été obligé de revenir à l'ancienne échelle pythagoricienne.

Il a fait ce travail sans recourir à aucun livre grec. Sa réforme a réussi en Irak où elle a été suivie jusqu'à la moitié du IV<sup>e</sup> siècle de l'Hégire. Les notes persanes et Zalzalienne ont trouvé une gran-

de faveur dans les autres régions et continuaient à être suivies comme l'indiquent Al Farabi et l'ouvrage « Mafatih el Oloum ». Un siècle après, la notation persane était devenue à peu près complètement ignorée.

Quoique que nous lisions dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia que Ishak Al Moussili a obtenu ses chiffres par le calcul, nous remarquons dans le même ouvrage que l'ancienne école arabe a prouvé que les ligatures ont été fixées sur le manche de l'Oud ou du Tunbour en accordant la note à son octave que l'on nomme parfois « El Sayyah ».

### Les scoliastes Grecs

Au milieu du troisième siècle de l'Hégire, l'influence des ouvrages des anciens grecs sur la musique, traduits en arabe, commença à se faire sentir.

Le premier qui profita de ce nouveau trésor fut Al Kendi, (II<sup>e</sup> siècle de l'Hégire). Quatre de ses ouvrages ont subsisté jusqu'à nos jours ; il en existe trois à la Bibliothèque gouvernementale de Berlin et un au musée britannique. Nous remarquons dans ce

dernier jusqu'à quel degré l'auteur est redevable à Euclide et à Ptolémée. Il a rédigé en effet un ouvrage sur la division d'El Kanoun, qui est la reproduction littérale du livre d'Euclide dénommé « Section Canonis ».

Il est arrivé à introduire une cinquième corde dans l'Oud, qui, pourvu du double octave, a donné sans transition le système grec complet, le « Système Teleion » fondé par Ptolémée. Pour atteindre ce but, Ali Kindi dut introduire une ligature appelée Al Mougannab à 114 cents ou entre la ligature de Motlak et d'El Sabbaba. Il en est résulté une autre difficulté, car cette ligature posée sur les cordes Bam, Maslas et Masna ne s'accorde pas avec la note de la ligature d'El Wosta posée sur la corde Masna, Zir Awal et Zir Tani, ce qui donne lieu à l'essayage d'une nouvelle ligature à 90 cents entre El Motlak et la ligature Al Mougannab précitée et entre la ligature « Wosta » et Al Binsar à 384 cents. Ce fut l'origine de ce qu'on nomma plus tard l'échelle Limma Comma pour le Tunbour Al Khorassani qui précéda l'échelle de l'école systématique fondée par Safi Al Din.

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir Awal	Zir Thapi
Motlak .....	—	498	996	294	792
Sabbaba .....	90	588	1086	384	882
Mogannab (1) .....	114	612	1110	408	906
» (2) .....	204	702	1200	498	996
Wosta (1) .....	294	792	90	588	1086
» (2) .....	384	882	180	678	1176
Binsar .....	408	906	204	702	1200
Khinsar .....	498	996	294	792	90

Pour discuter cette Echelle à un autre point de vue, nous engageons le lecteur de se référer à la récente traduction du livre Al Kindi publié par le Dr. Lachmann et le Dr. El Hefny.

Du temps d'Al Faraby, on avait fait quelques additions à cette

échelle et on avait suivi le principe d'après lequel on avait déterminé la ligature persane et Wosta Zalzal à 303 et 355 pour introduire les ligatures Al Mogannab correspondant à El Motlak et Al Sabbaba, 145 et 168 cents.

Cela explique qu'il y eut trois

ligatures dans le genre Al Mogannab connues sous des noms respectifs anciens, persan et zalzalien, tandis que celle qui était à 114 cents a complètement disparu.

Ci-après nous donnons une indication des ligatures de Oud du temps Al Farabi :

De là, il résulte que ces systèmes de musique empruntés à l'étranger n'ont pas précédé la théorie de la musique nationale arabe. Cette introduction a croisé les principes de la musique arabe qui avait ses caractères distinctifs. Il est très important de connaître cette vérité pour qu'on ne croie pas que la musique arabe est d'origine persane ou byzantine.

Beaucoup d'autorités en matière musicale ont déclaré que les musiques arabe, persane, et byzantine ont une différence marquée. Al Kindy du II<sup>e</sup> siècle de l'Hégire dit : « Pour étudier la musique, il faut apprendre plusieurs

arts, c'est-à-dire les musique arabe, persane et byzantine ».

Le livre des Frères Sincères (Ikhouan El Safa) publié au IV<sup>e</sup> siècle de l'Hégire exprime la même idée, en disant : « Quant aux autres peuples comme les Persans, les Byzantins et les anciens Grecs, leurs mélodie et leurs chants ont des lois qui diffèrent de celles des mélodies et chants des arabes.

L'ouvrage d'El Ekd El Farid d'Ibn Abd Rabbou du IV<sup>e</sup> siècle cite l'opposition qui était soulevée contre l'introduction des chants persans dans la musique arabe.

Ishak Al Moussili du II<sup>e</sup> siècle de l'Hégire avait l'avantage de connaître la mélodie grecque, ce qui nous garantit la différence entre les deux mélodies : arabe et grecque.

Quel est donc cet ancien système de musique arabe qui a succédé à l'échelle pré-islamique ?

Nous trouvons dans la brochure mauresque publiée dernièrement par le Dr. Farmer sous le titre de « On Old Moorish Lute Tutor » une échelle d'une seule octave basée sur l'accordage des quatre cordes de l'Oud :

	Zail	Maya	Ramal	Hussein
Moutlak .....	0	204	702	908
Sabbaba .....	—	408	—	1.110
Khinsar .....	—	498	—	1.200

Ce système était plus ancien que celui d'Ishak Al Moussili (II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècle de l'Hégire) dont l'accordage de son Oud était sur des quarts, de sorte qu'une seule transition conduit à la double octave.

Il n'est pas difficile de connaître l'époque où les arabes ont passé de l'octave simple à l'octave double.

Au temps d'Ishak Al Moussili, Al Kindy, Yahia Ibn Ali Ibn Yahia, Al Farabi et les Frères Sincères, les cordes de l'Oud étaient nommées de haut en bas : Zir, Masna, Maslas et Bam. Le pre-

mier et le dernier nom sont persans. Il est raisonnable de déduire que la corde supérieure et la corde inférieure étaient connues à l'origine sous deux noms arabes comme les deux cordes moyennes (Masna et Maslas) mais l'influence des Persans a conduit à remplacer leurs noms arabes par deux autres persans.

Il paraît que l'accordage de l'Oud persan était en quarte, comme suit : (A.D.G.c.), tandis que l'Oud arabe était (C.D.G.a.) comme l'indiquait la précédente brochure mauresque. La différence entre les deux systèmes consiste dans la première corde ( la su-

périeure) et la quatrième (l'inférieure).

Quand les arabes ont emprunté l'accordage persan qui a entraîné le remplacement de la première et de la quatrième corde, ils ont adopté deux noms persans pour ces deux cordes en maintenant les deux noms arabes des deux cordes moyennes.

- - -

Voilà l'échelle de l'Oud telle qu'elle est indiquée dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia El Monaggem qui contient la théorie musicale du temps des musiciens cités dans Kitab Al Aghani par Aboul Farag :

	Bam	Maslas	Masna	Zir
Motlak .....	—	498	996	294
Sabbaba .....	204	702	1200	498
Wosta .....	294	792	90	588
Blinsar .....	408	906	209	702
Khinsar .....	498	996	294	792

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 58689  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 3. 1ère Année.

16 Juin 1935. P.T. 2.

## Histoire abrégée de l'échelle de la Musique Arabe

Par le Dr. Henry Farmer

### L'Echelle avant l'Islam

Les musiques arabe et persane dérivent d'une ancienne origine sémitique qui avait une grande influence sur la musique hellénique, à moins qu'elles ne soient sa base fondamentale, longtemps avant l'aurore de l'Islam. C'est Al Farabi du 4<sup>ème</sup> siècle qui, le premier, nous a fait connaître l'échelle de

la musique arabe, dans sa description d'un instrument de musique connu sous le nom de Tunbur de Baghdad ou Tunbour Al Mizani qui était en usage en son temps. Il dit que les ligatures de cet instrument produisent l'échelle qui était employée à l'époque de Djahiliyeh, connue sous le nom de l'échelle des quarts de ton. On arrive à cette échelle en divisant

la corde en 40 sections égales.

Ce système a été suivi jusqu'à l'époque d'Eratosthène et probablement avant cette date. Cet instrument Djahiliite portait deux cordes et cinq ligatures ; on accordait la corde supérieure sur le tour de la ligature supérieure et de la corde inférieure, pour obtenir l'échelle suivante :

Corde inférieure					Corde supérieure				
Cents :	0	44	89	135	182	231	275	320	366
								413	462

Al Farabi déclare qu'il a remarqué, en son temps, que les chansons Djahiliites continuaient à être exécutées sur cet instrument.

Si nous jetons un coup d'œil sur la classification théorique de cette échelle, il nous sera démontré que si nous continuons dans les ligatures après la cinquième, nous obtiendrons l'échelle suivante :

Les ligatures :

Sillet	2c	4c	6c	8c	10c	
Cents:	0	89	182	281	386	498

D'après l'opinion du Prof. Land, cette échelle est l'origine de laquelle dérive l'échelle pythagoricienne

### Ancien Système arabe

Nous savons qu'au premier siècle de l'Hégire, les éléments d'une théorie musicale avaient été connus par les musiciens du Hedjaz. Ibn Mizdjah avait appris le chant

persan et avait reçu des leçons des musiciens romains jouant le Barbat ainsi que des leçons des théoriciens. A l'aide de ces connaissances, acquises pendant ses voyages, il réussit à établir le fondement d'une théorie musicale qui fut adoptée par les musiciens de son époque.

Il est bien établi qu'il a rejeté les méthodes persanes et byzantines qui sont restées étrangères à l'échelle arabe.

M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُوْرْنَاخْ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح ابراهيم باشا رقم ٢٠ بصر تلفرافيا بوزناخ بصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة وصليح وتجديد كافة انواع الآلات الموسيقية وأدواتها  
متعمدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

R.C. 127

20, Rue Ibrahim Pacha

Tél. 42466 Le Caire Cables: Busnach - Cairo

## أكبر مستودعات بالقطر المصري

للآلات الوترية

على اختلاف أنواعها



للآلات النفخ

نحاسية وخشبية

وارد أكبر مصانع العالم الاختصاصية في صنع هذه الآلات

مبيع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بنظم ٣٠ في المائة

## ***La Musique***

---

Revue hebdomadaire  
paraissant provisoirement  
chaque quinzaine

---

**Organe de l'Institut Royal  
de la Musique Arabe**





# La Musique

REDACTEUR EN CHEF

M. EL HEFNY, Ph.D.





# الموسيقى

لسماعة المهدي المكي للموسيقى العربية

مكتبة محمد بن عبد العزيز  
مكتبة محمد بن عبد العزيز





الموسم

بِحَقِّكَ يَا بُو عَيْنَه

تصدر نصف شهرية مؤقتا

لِسَانِ حَالِ الْمَعْمُورِ الْمَلِكِيِّ لِلْمُوسِقِيِّ الْعَرَبِيَّةِ

رئيس التحرير المسؤول : دكتور محمود أحمد المصطفى

کتاب المحرر

## حِمَايَةُ الْمَوْسُئِقِيَّيْنَ

في مصر موسيقى ، تجاليد الأحداث ، وتناقض العبث  
تأتي إلا أن تنبأ مقعدها من الرفعة والسمو .

وفي مصر موسيقيون يسهرون على الموسيقى ويلغنون  
المشقة في الغيرة عليها ، وهؤلاء هم أهلها وعشيرتها وذوو  
رُحماها ، فلا تكاد تشكو المأحِ حَتَّى يحسوا له وَجَعاً .

وفي سيل اعتزازهم بالموسيقى ونهضتهم بها ، يركبون الهول ، ويستنفدون الطوق ، ويكافحون العيش في أفسى وجوهه .

ومن عجب ، أن ذلك شأن الموسيقى من قديم ، يعتز بها النفر الطيب القلب . النبل العاطفة . الكرم الاحساس الرقيق الشعور ، فلا يصيب إلا اضطهاداً ، وإلا مضغة وإلا إقصاءً أودى بكثير منهم . فقصوا معنوطين ، حتى لكان يحبل معاصروهم مقارهم ومدافئهم .

ولولا أن من طبيعتهم الرضا، وعدم السخط للقاء،  
ولولا أن الفلسفة تشجع في نفوسهم، وإذ لم يكونوا  
فلاسفة، ولولا أنهم كانوا يقتضون من أزماتهم بالخفاف  
ويزرعون الغنى والثراء والعزة في مواهبهم، وما تفيض  
به من في هو الخلود الباقي على الزمن، ولولا صبرهم

## الاستراتيجيات

٥٠ قرشاً ما نادى أهل القطر المصري به

۲۲ شارع المکة نازی - مصر

تکلیف بخوان زمزم ۵۸۶۸۹

العنوان المتلف في الغان

الطُّورُ

في هذا العدد

الوداع — يتهوون

وادر وفکاهات

بيادىء الموسيقى النظرية

لعاب موسيقية

التشيد القومي

بِقَدْر

في عالم الموسيقى

الإذاعة

رواية المحلة

بمقطوعات موسيقية

## حماية الموسيقيين

موسيقى الدولتين القديمة

والوسطى

الموسيقى

تدوين الموسيق العربية

الاورا الإيطالية

في القرن السابع عشر

وہ

السلم الثاني

حول الكلام.

رحلة في الفطر المعمرى لأجراء بحث • موسيقى •  
أنواع التأليف في الموسيقى العربية  
المستعملة في مصر

القسم الفرنسى

وجسدكم ، ومنازلهم ، وكفاحهم الدائم ، واستأنتهم في خدمة الفن الذي تعشقوه ، لما بلغت الموسيقى ما انتهت إليه اليوم من العظمة والجلال .

لفظتهم الكنيسة في القرون الوسطى . وأخرجتهم من رحمها بزعم أنهم تعدوا موسيقاها الدينية ، إلى موسيقى دينوية لا تصلح إلا لأشباع شهوات النفوس .

وبانت الموسيقى إذ ذاك محصورة في تراتيل الكنيسة وألحان صلواتها، فلما أراد الموسيقيون أن يتحرروا من هذا القيد، وشرعوا يفتنون في تأليف الألحان وفاق مقتضيات العصر ومشاعر أهله، وشاطروهم في هذا التحرر بعض القساوسة الموسيقيين الذين كانوا يضمون للكنيسة ألحانها وأنغام تراتيلها، هال الكنيسة أمرهم، وأزعجها ما أحسته من الخطر في نزعتهم، فأبّت عليهم وشنت عليهم حرباً عواناً.

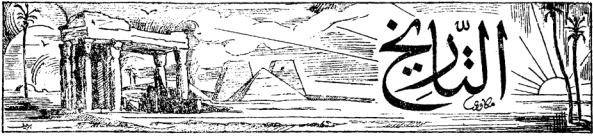
وللكنيسة سلطان، ولها أنصار، وللموسيقىين حساد، ولهم أصحاب مناقتون، فنبأ سلطان الكنيسة وأنصارها، وحساد الموسيقى ومنافقوهم، وأتروا بهم وأرادوا أن يهلكوهم فلا يذروا على الأرض منهم دياراً هناك نزل بهم الول فطردوا حتى من حماية القانون. فأهدر دمههم. واستبيحت أعراسهم وأموالهم وأمتعتهم، فان لجأوا إلى القضاء، فلا ينظر في قضاياهم. وإن ركنوا إلى أهل المعدلة من كرام الشعب فلا يصيبون إلا إعراساً وغضاً. وإن صرخوا أسمعوا غير سميع: ضاقت بهم الدنيا بما رحبت، وحنم عليهم القضاء، فإذا فعلوا؟ ثبوا، واحتملوا. وصبروا وصابروا حتى تغلب إيمانهم أخيراً وملأ الدنيا ضياداً.

وكذلك أهل الأيمان وأصحاب العقائد الصادقة. تول بهم المحن، وتشتد الكوارث، فتبكت أقدامهم وترسخ عقائدهم. ويزداد إيمانهم. وتقوى عزائمهم، ويتصبر حقيهم، وينتشر صيتهم، ويخلد ذكرهم. فكأنما الكوارث والنوازل التي تنافض الحق وتماديه، عوامل فعالة في رفعة الحق واتسارها. وتخليد أهل الحق وانصاره كان لزماً. بعد الذي عايناه الموسيقيون من المقيد والكيد والاضطهاد أن تبنت في أقباسهم فكرة تأليف الجنايات والغيبات فيما بينهم لتتولى حمايتهم. وترعى صيانتهم. وتحافظ على حياتهم. وتصور مصالحهم، فألفوها قوياً متينة. منها المتجاهدون ومنها الدائرون ومنها المديرون ومنها القضاء يخلصون في منازلهم، أحكامهم فاصلة وقضاؤهم نافذ وارتقت هذه الجنايات، على مر الزمن. حتى بلغت في كل أمة مكانة مدعمة على النظم القويمة بما سنعالجه في الأعداد المقبلة إن شاء الله .

وغرضنا من هذا . أن نعالج الوسائل الكفيلة بحماية الموسيقيين في مصر . فان أحوج الناس للحماية وأجدرهم بالرعاية والصيانة . هم أولئك الموسيقيون الذين تنافسهم الأحداث من مناحيهم جميعاً .

وستخصص هذه المجلة قسماً كبيراً من مجهودها في هذه السبيل . حتى تبلغ بهم الصدر الذي يستأمله جهدهم وتضحياتهم ، فان في حمايتهم حماية الموسيقى التي تقدر لها « الموسيقى »

وكثر يوم وليلة الفنى



## موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

### الآلات الموسيقية

#### الآلات الوترية

##### آلة الجناك

الجناك أو الضنج أو الضنج — هي أم الآلات الموسيقية عند قدماء المصريين ، وأقدم الآلات الوترية لديهم ، بل هي الآلة الوترية الوحيدة التي عرفت في الدولة القديمة ، وأحد العناصر الثلاث التي تتكون منها الفرقة الموسيقية في تلك الممالك : وهي المغني وآلة الجناك والثاني كما في الصورة رقم ١٠.



صورة « ١ » عزف بالضنج وعزف بالناي ومغن وعزف بالزمارة المزودة من نقوش الأسرة الخامسة بمتاحف القاهرة رقم ٢٣٣

وكانت تلك الآلة في الدولة القديمة غاية في الاتقان ، من النوع المسمى « الجناك المنحني » أو « الجناك المقوس » وذلك لأن رقبة الآلة كانت مقوسة كما في الصورة رقم « ٢ »

وآلة الجناك آلة وترية تختلف عن سواها بأن أوتارها تقع في مستوى عمودي على صندوقها المصوت وليس موازياً له كما في سائر الآلات الوترية الأخرى .



صورة (٢)

وأقدم أنواع هذه الآلة هو الجناك الصغير ، يضعه العازف أمامه عند الاستعمال ، ويبلغ طوله طول الإنسان . أو أطول منه أحياناً ، وتارة أقصر منه بقليل . فإذ كانت الجناك كبيرة استعملها العازف وهو واقف . وإن كانت صغيرة عزف بها وهو جاثٍ .

وكانت أوتارها تصنع عادة من ليف النخل ، ذات لون أحر يضرب إلى السمرة . تثبت الأوتار من جهة في حامل متصل بالصندوق المصوت ، ومن الجهة الأخرى تلف على

أوتاد قصيرة ، تقابل المفاتيح في آلات العصر الحاضر . وكان عدد أوتار الجناك في الدولتين القديمة والوسطى ، أربعة أو خمسة فقط ، ازداد بعدما في الدولة الحديثة ، كما سنبينه في حينه . ونذكر جداً أن رأينا أوتار الجناك تزيد في الدولة القديمة على هذا العدد من الأوتار ( ولا تزال هذه الآلة موجودة في غرب إفريقية ، ويكسونها هناك أحياناً بجلد الفهد )

وأقدم صورة لآلة الجناك عثر عليها في النقوش المصرية كانت في نقوش الأسرة الرابعة .

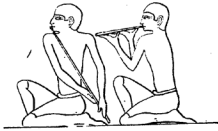
كان الباي أحد العناصر الثلاثة المهمة التي تتكون منها الفرقة الموسيقية في المملكة القديمة، وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب، ليس لها بوق للنفخ. مفتوحة الطرفين، وهي نوعان: نوع طويل يقرب طولُه من قامته الرجل يستعمله العازف وهو واقف «صورة ٣». وهذا النوع قليل الوجود



صورة (٣) الباي الطويل

أما النوع الثاني وهو أكثر النوعين شيوعاً في الاستعمال، فيبلغ طوله متراً في العادة. وقطاع القصبة يتفاوت بين سنتيمتر واحد واثنين، وعلى جانبيها عدة ثقوب تتراوح بين الاثنين والستة تقع بعيدة عن الجهة التي ينفخ فيها «صورة ٤». يستعملها العازف وهو جاثٍ على إحدى ركبتيه، رافعاً ركبته الأخرى. ممسكاً بالآلة مائلة من الفم إلى اليمين أو إلى الشمال، متجهة إلى أسفل بشكل يجعل من الصعب استعمال هذه الآلة لتعسر النفخ فيها. وصوت هذه الآلة لين.

وأقدم صورة للناي عثر عليها هي تلك التي وجدت منقوشة على حجر من الأردواز من نقوش ما قبل الأسر.



صورة (٤) عازف بالناي وعازف بالزمارة المزودة

وكان لا يعرف بالناي في الدولة القديمة إلا الرجال. أما في الدولة الوسطى فقد رأينا من النساء من يعرف بتلك الآلة.

وكان العازف بالناي يستخدم عدة نايات تختلف طولاً، كما يختلف فيها عدد الثقوب، وذلك للوصول إلى تأدية الحان مختلفة الأنواع (وهو ما لا يزال يفعله العازف بالناي حتى الآن).

٢ - الزمارة المزودة

كانت هذه الآلة تستعمل أحياناً في الفرق الموسيقية (كما في صورة رقم ٤) ولكنها لم تكن من العناصر المهمة في الفرقة، يعني أنه كثيراً ما تستغنى الفرق عنها.

وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب، ذات بوق للنفخ، تستعمل دائماً مزدوجة. وطريقة استعمالها أن يستخدم في العزف بها السبابة والوسطى، وأما الخنصر والبصر فتستندان الآلة من الخلف، والأبهام تستندها من الأمام

وكان في كل زمارة أربعة ثقوب في كل قصبة، تشهد بذلك آلة نادرة محفوظة بالمتحف المصري ببرلين. وهذه الزمارة المزودة لا تزال تستعمل في ريف مصر، يسمونها تبعاً لعدد الثقوب الموجودة بها. فيقال «زمارة ستوية». إذا كان عدد ثقوبها ستة أو «ربعية». إذا كانت ثقوبها أربعة.



## الموسيقى

للعالم المحقق والقانوني الصليح

حضرة صاحب العزة الأستاذ

حسن نبيه المهرى بك

لا يبتغ قصداً ، ولا يتم قصداً  
كسابقه . فهو مثله لا يدل إلا  
على ناحية من نواحيها العديدة ،  
فلذا وبلا شغل البال طويلاً  
لجعل حد لكل ما في معنى  
الموسيقى في صيغة واحدة ،  
فالأجدر أن نوجه المجهود إلى  
بيان تركيب هذه المسألة ومتى

يبت نواحيها واتضح ، ربما استطاع القارئ أن يكون له  
صورة من ذلك التركيب أو فكرة يئنه من الظواهر المتنوعة  
التي يشملها حد قد جعله التداول مألوفاً .

لندع هذا اللبس ونقول ، إن مانسبه موسيقى هو  
فن جديد بمعنى أنه لا يشبه إلا قليلاً ما كان يطلق القدماء  
عليه ، فهذه الكلمة في الصور اليونانية القديمة ، كان لها  
مدى عظيم يسع الشعر والرقص وأشياء أخرى فضلاً عن  
فن الأصوات .

وعندنا الموسيقى هي فن الأصوات ولا شيء غيرها ،  
فيمؤثرات الصوت الطبيعية : ظاهرة الاهتزاز والتذبذب  
المدركة بالأذن فالموسيقى تفعل في نفوسنا فتفعل  
فتحس بشعور خاص ، يجري في أعماقها ، وبحركة : نتيجة  
تلاقها بما يطابقها بما في النفس فيجول فيها خواطر وفكر  
فالصوت القترّد وميقاته ، أو مجموع أصوات وما يتخللها

لقد يتعذر دائماً وضع  
تعريف لمجموع مركب من  
ظواهر أطلق عليها العرف لفظاً  
متداولاً ، هذه الالفاظ التي  
يفهمها الكل أو يظن أنه  
يفهمها ليس فيها بيان كاف  
مهما جاهد الانسان نفسه  
ليضع لها حداً جامعاً مانداً .

فليس من اليسير إذن إيجاد تعبير تام تسكن إليه النفس  
ويشفي غليلها لكل ماتحصى كلمة موسيقى ، فلا واحد من  
التعريفات الواردة فيها يصدق عليها دون أن يلحقه قيد  
أو تقصير .

قالوا إن الموسيقى فن التأليف بين الأصوات على  
صورة تلتها الأذن ! نعم . ولكن من ذا الذي يرضى  
بهذا ولا يتطلب مزيداً ؟ ومن ذا الذي يدعى بحق تحديد  
اللذيق والمقرر من الأصوات ؟ ألا ترى أن بعض الرنات  
المؤلفات ، والطنائج المجلجلات ، والسنادات المواقفات ،  
إذا أفردت أحدثت في حواسنا تأثيراً ثقيلًا مبهوجاً ،  
وهي بينما قد استعملت بنجاح كبير في مواضع كثيرة من  
قطع اعترت علاجياً بديعاً ؟

وهل الأولى أن يقال إنها فن تطريب النفس والتأثير  
عليها ، وتحريك العطف بالتأليف بين الأصوات ؟ هذا التعريف

إذا كانت الموسيقى حقاً أكثر الفنون خلقاً إنسانياً صرفاً ، فقد يتبادر للذهن أن هذه الصيغة البشرية تنقص من قوتها وسلطانها ، والواقع بخلاف هذا ، وإنها تؤثر فينا تأثيراً يلبغ أعظم من أى شيء آخر ، وللسنان حاجة لاثبات هذه الحقيقة ، ولا لنذكر الأحاديث التي تملأ بطون الكتب عن فعلها بالنفوس ، نعم ، إن تلك الأحاديث لا تصح أن تكون أساساً لنظرية علمية ، ولكن إذا تأملنا

في طبيعة الحس الموسيقي ، نشعر بلا عناء بأن قدرة حركة العناصر الموزونة التي تدبرها الموسيقى عظيمة حقاً ، فصور واحد يحدث بالأذن حساً أقوى وأعظم من أى خط بسيط يقع تحت عيننا ، ومن ثم فالحن أو مجموع سادات ومواقفات تؤثر على حساسيتنا بأشد مما يحدث أى شيء آخر ترمقه العين ، فأعضاء القوة المدركة ، ومنها البصر من تأثرها المتوالي الدائم أصبحت أقل رقة وحساً وليس الحال كذلك في السمع ، فإذا ما شاهدت العيون مناظر كررت . ثم اصطنعت واستخرجت مرة ثانية بلا تغيير كبير استطيع صنع لوح منها ، والأذن لا تسمع إلا نادراً أصواتاً ذات صبغة موسيقية . يصح أن تندمج في مركب قى ، أخف إلى هذا . أنه لا موسيقى بلا وزن مقدور ، وميقات محدود ، وأن قدرة الحركة الموزونة لا نزاع في تأثيرها ولا جدال في فعلها ، ولا تنس فعلها بفض النظر عن ناحية جمال الفن على أجسادنا وتراكيبنا العضوية . وأن أشده واقع على الجهاز العصبي . وأثره ظاهر لا ريب فيه ، فكم استعمل لمعالجة بعض الأمراض ذلك الفعل الفسيولوجي بين الحيوانات نفسها أو بعضها على الأقل تحس وتأثر به إلى حد ما .

مع أن هذا النوع من الظواهر أصبح لاتعلق عليه أهمية كبيرة ، فإذا ما قلنا إن تأثير الموسيقى ، فنفساً أثرها الأدبي والعقلي ، الذي تحدثه في نفوسنا ، وما خلا ذلك لا يهمن إلا قليلا ولكن لأى حد يحدث هذا الفن انفعالا من هذا النوع وبأى سبل قويم . هذا ما أحدثك عنه قريبا .

من قرات من شأنها إحداث شعور مقبول أو مملول ، أو بين بين لا من هذا ولا ذاك ، يصح فيه القول بأنه تافه لاتأثير له ، على أن لاسنة مهيئة تستطيع بدقة تحديد مفعول الأصوات ، والتنبؤ بأثر وتدبا على السمع ، سواء أكانت قرآدى أو جمعا . ولا شك بأن المادة والتربية والبيئة هي العوامل الكبيرة في تحديد ذاك الأثر .

وإذا لحصنا الآن سلسلة أصوات فرادى أو مكونة من درجات بعضها فوق بعض ، وسمعناها متالية فيتغير وجه المسألة ، وتعضل الظاهرة ، فالتلحين وهو صوغ الأصوات وترتيبها متساوية الأدوار . والمواقفات نتيجة المجموعات المتنوعة من أصوات متالية سمعت في آن . والتوقيف تقسيم الزمن المناسب للصوت . جميعها يعمل في حساسيتنا كل بدوره . ونفرضه هي سبيل الموسيقى إلى أرومانا التي استفت بها أنه نكسور فنا وفننا المصنوع وفنهم السبر وغاية كل موسيقار

الموسيقى فن خاضع لسنة الحركة والنظام فهو مرتبط بالطبيعة بأوثق الروابط وأدقها أكثر من الفنون الأخرى تبك الفنون التصويرية تجسد في العوالم الظاهرة الأشكال والألوان . كما يجد الشعر في حكم الألفاظ ، ما يوصف به جمال الكون ويسهل وهون التمثيل والاعراب عن الاحساس والكين في الفؤاد .

أما فن الموسيقى ، فهو أقل الفنون اتخاذاً لعناصره من خارج ذاته ، فلا يستعين بالموجودات الكونية ، إذ لا يجد في الطبيعة إلا الصوت . هذا الأصل التافه في ذاته بلا رواء وتناس . فلا يكون أساساً للغناء أو العزف ، إلا بعد صفله وتحسينه بنشئ الخشنات ، وصوغه في أحسن الصيغات ، لأنه لا وجود له طبيعة ، لا في صورة سلسلات متتاليات ولا تراكيب حادثات معاً ، وفي الحق . لا يعتبر أسا موسيقياً .

فالفنون الأخرى ، فنون تبيئية تصويرية ، لأنها متصلة بشئ مادي ، والموسيقى تقع في نفسك وتناجك بلا بيان أو تصوير شيء خاص . فذلك الفن إذن أقل خلقا وموضعا بشرياً



## تدوين الموسيقى العربية

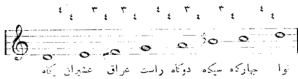
بقلم

مهمرة الأستاذ صفر علي

الوكيل الفني للمعهد



صنيرة كل منها يساوي ثلاثة أرباع الدرجة أى مجموع أرباعها يساوى ٤ في ٣ تساوى ١٢ رباعاً . فيكون ١٢ رباعاً زائداً ١٢ رباعاً تساوى ٢٤ رباعاً وهو ما يحتوى عليه السلم الموسيقي العربي المذكور : أى أنه مقسم إلى أربعة وعشرين مسافة ، كل منها يساوى ربع صوت على وجه التقريب . وإليك بيان الثمان درجات الأساسية للسلم المذكور بالعلامات الموسيقية الغربية المصطلح عليها من زمن بعيد . ولا تزال مستعملة الآن :



ولو نظرنا إلى العلامات الغربية المدونة بها هذا السلم والتي مثلنا بها أصوات السلم الموسيقي العربي ، بمعنى أن يكون اليكاه مقابلاً لصوت « رى » ، فإننا نجد أنها لا تتطابق تماماً مع الحقيقة . لأننا سبق أن ذكرنا أن صوت اليكاه يقابل أغلظ صوت للرجل ، فلا يمكن والحالة هذه أن يمثل بعلامة « رى » المذكورة . لأن المساحة الصوتية للعلامات المذكورة ابتداء من « رى » القرار إلى « رى » على الخط الرابع من مفتاح صول الجواب ، تدخل ضمن منطقة الأصوات الحادة . وقد يرجع السبب في جعل كتابة اليكاه « رى » إلى أنه

كان العرب يشدون أوتار آلاتهم على أصوات الرجال وقد اتخذ بعض علماء الموسيقى منهم العود آلة لقياس الأصوات ، ولما كان الوتر الأول فيه غليظاً عن باقي الأوتار ، فقد كانوا يشدون عليه أغلظ صوت يخرج من حنجرة الرجل ، ويطلقون عليه اسم الهم « في الود القديم ، أو اليكاه » في العود الحديث . . واليكاه . كلمة فارسية معناها المقام الأول . فهي أول درجة صوتية في السلم الموسيقي العربي المعروف لدينا ، والذي قسم منذ القرن الثاني عشر الهجرى إلى أربعة وعشرين رباعاً تقريباً ، وهو مكون من ثمان درجات أساسية هي :

يكاه عشيران عراق راست دوكانه سيكاه جهاركانه نوا

٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

أما الأبعاد الكائنة بين درجات هذا السلم فوعان :

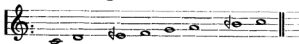
الأول : بعد ، كبير ويسمى بالبعد الطنيني ، وهو يساوى أربعة أرباع الدرجة ، ويوجد هذا البعد ما بين اليكاه والعشيران ، والراست والدوكانه ، والجهاركانه والنوا الثاني : بعد صغير يساوى ثلاثة أرباع الدرجة تقريباً ويوجد بين العشيران والعراق ، والعراق والراست ، والدوكانه والسيكاه ، والسيكاه والجهاركانه .

فصار عندنا ثلاثة أبعاد كبيرة كل منها أربعة أرباع الدرجة أى مجموع أرباعها يساوى ٣ في ٤ يساوى ١٢ رباعاً ، ثم أربعة أبعاد

تختلف بعضها عن بعض فقد أضيف بعض إشارات التحويل لرفع الصوت أو خفضه ربع أو ثلاثة أرباع الدرجة. ونذكر هنا الاشارات التي قررها المؤتمر الموسيقي للعمل بمقتضاها وهي:

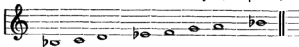
..	b	..	..	..	نصف	..
..	♭	..	..	..	ربع	..
..	#	..	رفع	..	ربع	..
..	#	..	..	..	نصف	..
..	##	..	..	..	ثلاثة أرباع	..

والآن نكتب بالعلامات الموسيقية الفرية سلم مقام الراسـت مع ملاحظة وضع الاشارة ♭، نصف يمول امام درجتي ال د، سي، والخفض كل منهما ربع درجة. لتصبحا مقابلتين للسكاه والأوج من مقام الراسـت:



کردان اوج حسبي نوا چهارگاه سگاه دوگاه راسـت  
وتماماً للقائده نكتب هناسلام أربع مقامات أخرى وهي:

سلم مقام العجم عشيريه



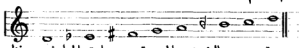
سلم مقام نهانور



سلم مقام بياني



سلم مقام الحجاز



وقد وجه التفيتش الموسيقي بوزارة المعارف، ونظر مدرسي الموسيقي بمدارسها إلى اتباع هذه الطريقة بنشرة وزعها عليهم، وأحسب أنه لا يمضي وقت طويل. حتى تعم هذه الطريقة ويحسن استعمالها النش. الجديد، ويسايره فيها أهل الفن اتباعاً لسنة الرقي ؟

لما انتشرت النوة الفرية في الشرق، كان الموسيقيون الأتراك أسبق من غيرهم إلى استعمالها. وقد اصطلح بعضهم على جعل أغلظ صوت في الناي المسمى منصور، مقابلاً لصوت اليكاه الذي يبدأ به السلم الموسيقي، وأن يمثلوه بعلامة د، رى، تحت الخط الأول من مفتاح صول، ثم استمر تدوين الموسيقي التركية والعربية بهذه العلامات إلى وقتنا هذا.

وأما المصريون، فليس لهم طبقة خاصة يشدون عليها آلاتهم، بل، إنهم كلما اجتمعوا للتلان، جعلوا صوت رئيسهم قياساً يشدون عليه الديدان وسائر الآلات الأخرى.

وبالرغم من أن الغريسين اتفقوا فيما بينهم سنة ١٨٨٥، أى منذ خمسين سنة، على أن يجعلوا للطبقة الصوتية أساساً ليسوى عليه سائر الآلات الموسيقية وهو صوت

العلامة د، لا، الذي عددذبذباتها ٣٥ ذبذبة

في الثانية، وسموه بالديابازون، فإن الشرقيين ما زالوا يدونون موسيقاهم بالطريقة التي ذكرناها قبلاً، أى يرمزون لليكاه بعلامة د، رى، ولذلك نرى جميع المطبوعات الموسيقية والمؤلفات وخلافها تدون بتلك الطريقة.

أما وقد تقرر في إحدى جلسات مؤتمر الموسيقي الفرية الذي عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ أن يكون صوت الحسيني من السلم الموسيقي العربي مقابلاً لصوت الديابازون الافرنكي د، لا، فينبغي، على هذا الاعتبار، أن يكون الراسـت مقابلاً لعلامة د، دو. وهي أول درجة من سلم دو الكبير.

وإذن وجب أن يبدأ السلم بالراسـت بدلا من اليكاه لأسباب الآتية:

أولاً — لأن الراسـت كانت قديماً أولى النغمات عند الفرس ويبدأ بها مقام الراسـت.

ثانياً — لأن مقام الراسـت، مؤلف من الدرجات الأساسية للسلم العربي بدون إدخال أى تغيير عليها وهذا مما يلائم مقام دو الكبير الذي يؤلف من الدرجات الأساسية للسلم الغربي، بدون إدخال أى علامة من علامات التحويل عليها.

ولما كانت الأبعاد الموسيقية في السليين العربي والغربي

# الأوبرا وتطورها

## الأوبرا في القرن السابع عشر

سيطرة الموسيقى على الشعر ، لم يلبثوا أن رأوا سلطانها يتغلب رغم جهودهم ، وأنهم خدموها ، لامن ناحية الفن فحسب ، بل أدوا إليها أكبر خدمة اجتماعية أيضا .

فلقد كانت الموسيقى ، قبل نشأة الأوبرا ، إما موسيقى دينية تقوم على خدمة الدين وتراتيله وألحانه فلا يصح أن ينظر إليها عنصرأ جوهريأ قائمأ بذاته فتمدح لذاتها أو تذم ، وإنما يقال إنها موافقة أو غير موافقة ، لروح الدين .

وإما موسيقى دينوية تعزف أو تغنى في الحفلات والمواسم والأعياد ، فلم تكن في هذه الحالة أيضا عنصرأ جوهريأ . وإنما كانت ، لإحدى وسائل التسلية .

ومنشأ فكرة الأوبرا أن أهل أوروبا سينا في إيطاليا ، كان قد استولى عليهم شعور يحفزهم إلى العودة إلى القديم . ففعلوا إلى اللاتينية ، في القرن السادس عشر ، مؤلفات أعلام فلاسفة اليونان ، أمثال بطليموس وأرسطو وغيرهما ، ولئن استطاعوا أن يتعرفوا ، من هذا الطريق ، نظريات الموسيقى اليونانية ، لقد أعجزهم أن يتعرفوا حقيقة تلك الموسيقى عليأ .

واذن قد استقرت رغبتهم على العودة إلى الموسيقى السهلة البسيطة التي تماثل تلك الموسيقى القديمة .

ولقد اختصم باردى *Bardi* أحد أشرف فلورانسا وموسيقى الكنتراپوا ، وشن عليها النارة ، وهى الموسيقى التي صارت اليها الموسيقى الغرية والتي وصفها بأنها تمزق الشعر

## المدرسة الايطالية

### نشأة الأوبرا في فلورانسا

ليس العجيب أن نلاحظ ، في مختلف العصور ، ميلا من الفنانين إلى الاتجاه للقديم ، وتشيعأ منهم ل ناحية خاصة من نواحى الفن . إنما العجيب أن النتائج الذى تودى إليه محاولاتهم لأحياء القديم تسفر دائما عن إنتاج شئ جديد . ذلك بأن الناس ، وإن ظلوا فترة الابتداء يتعصبون للفكرة التي يرغبون في إحيائها ، إلا أنه سرعان ما تغلب روح العصر . فترك القديم مجرد رمز للفكرة ، أما الفكرة نفسها فتتطور فتصير نتاجا جديدا .

وهذا هو الشأن في نشأة الأوبرا ، فإن أصل الفكرة في إيجادها ، إنما كان للتخلص من سيطرة الموسيقى على الشعر ، كما سنبينه فيما بعد .

غير أن هذه الفكرة نفسها تطورت بأحجامها فخرقم هم ومن جاء بعدهم من أنصارها ، وأصبحت الأوبرا أكبر نتاج موسيقى وصلت إليه العصور الحديثة في أوروبا ، بل وغدت مرآة يعكس فيها روح شعوبها وعقليتها . وآية ذلك ، أن هؤلاء الناس ، وقد جهدوا في حد

إلقائية أيضاً، قدر الامكان ، والغناء ذا التصوير واحد .

### مدرسة روما

لما انتقل باردى من فلورنسا إلى روما ، على أثر دعوة البابا له ، كانت الفكرة التى يعمل لها هو وجماعته فى فلورنسا لاتزال مستوية عليه ، فلما رأى المجال فى روما فسيحاً ، بذل جهده لنشر فكرته فيها . وجاهد حتى غدت روما فى الثلث الأول من القرن السابع عشر مركزاً هاماً للأوبرا ، لها فيها طابعها الخاص وشخصيتها الممتازة . وكان من أعظم مشاهيرها فى ذلك الوقت الموسيقار « ستيفانو

لاندى » *Stefano Landi*

ومن مميزات أوبرات روما ، أن جماعات المنشدين فيها كانت كبيرة العدد . وأن الغناء المنفرد ( *Aria* ) أصبح عنصراً فيها ، وغدت الموسيقى فناً أساسياً لها ، وأدخلت عليها المقدمة الموسيقية « أوفرتير »

وما انتهى الثلث الأول من القرن السابع عشر حتى خرجت روما من وحدتها فى الموسيقى ، واتصلت فى فن الأوبرا بالبنديقية وفرنسا . فتحللت من طابعها الخاص .

### مدرسة البندقية

أنشئ. فى البندقية عام ١٦٣٧ أول دار للأوبرا ، فكان ذلك فتحاً فى تاريخها . ولقد أكسبها افتتاح تلك الدار ، مركزاً اجتماعياً شاعياً ، فلما بعد أن كانت وقفاً على احتفالات زفاف الملوك والأمراء والأشراف ، أصبحت فناً شاعياً محبوباً ، ووسيلة من وسائل الثقافة فى المجتمع حتى اليوم . وآية ذلك ، أن بنى البندقية فيما بين سنة ١٦٣٧ و ١٧٠٠ أكثر من ست عشرة داراً للأوبرا ، أنشئت جميعها من مال الشعب ، وتولى الشعب رعايتها والإنفاق عليها . حتى بلغ

فى سبيل التوزيع الموسيقى للأصوات المتعددة . مع أنه تجب المحافظة على سلامة الشعر وعدم تضحيته فى أغراض الموسيقى .

بل لقد تألفت فى نهاية القرن السادس عشر ١٥٨٠ - ١٥٨٩ . فى بيت هذا الشريف فى فلورنسا ، جماعة من أشراف الشعراء والموسيقين ، كان من أهم ما يشغلهم النظر فى صيانة الشعر بتسهيل الموسيقى ، فأروا العودة إلى التراجيديات اليونانية القديمة وعملوا على إحيائها ، والرجوع فيها إلى الغناء ذى التصوير الواحد ( كما هو الحال فى الموسيقى العربية ) .

ظلت هذه الجماعة تعمل بزعامة الشريف باردى حتى استدعاه البابا إلى روما فاتقل إليها ووكل زعامة جماعته إلى زميله كورزى *Corsi*

وقد بدأ جاليلى *Galilei* ينفذ رغبات الجماعة فنشر فى عام ١٥٨٩ ديالوجاً على طريقة أفلاطون بعنوان « الموسيقى القديمة والموسيقى الحديثة »

وما هلّ عام ١٥٩٧ حتى ظهرت أول أوبرا « وهى دافنى » *Dafne* . اشترك فى تلحينها كورزى *Corsi* ويبرى *Peri* . وللأسف لم تصل إلينا موسيقى تلك الأوبرا ، ولم نعرف منها إلى اليوم إلا ما كتبه عنها معاصروها

وفى الأعوام التالية لحن يبرى هذا وغيره أوبرات أخرى فى فلورنسا . كان ما لاقته من النجاح سبباً فى تثبيت قدم هذا النوع وكانت هذه الأوبرات تنشأ لمناسبات زفاف الملوك والأمراء والأشراف مما ساعد على إخراجها فى أبهة وروعة ، ضمنت لها النجاح ، وأصبحت الأوبرا بعد ذلك شاغل الموسيقيين جميعاً فى فلورنسا .

وكان طابع الموسيقى فى أوبرات فلورنسا ، إذ ذاك ، تغلب عصر اللقاء البحت فيها ، كما كانت خلواً من مقدمات آلية ( صامتة ) . وكانت جماعات المنشدين قليلة العدد ، والأناشيد

تُصد إليها ، وهي احياء التراجيديا اليونانية القديمة وتبسيط  
الالخان ، إلى ان صارت أكبر نتاج موسيقى في أوروبا .  
ولقد امتد أجل هذه المدرسة ، وأينت ثمراتها ، حتى  
عاصرت تطور الأوبرا في القرن الثامن عشر

من ثمشفه لفن الأوبرا ، أن الطبقات الوسطى منه كانت  
تحتفظ بمقاصير وألوان دائمة لهم .

ويجعل بنا أن نشير هنا إلى أن الصالة كانت تظل  
مظلة في أثناء التثيل ، فإذا رغب أحد المشاهدين متابعة  
التثيل على نصوص الرواية ، استحضر معه شمعة يستعين  
بها على ذلك .

ومن أشهر من نبغ في الأوبرات في هذه المدرسة

متفردي Monteverdi .

وامتاز طابع أوبرات البندقية في ذلك الوقت بقله  
عدد جماعات الممثلين ، واستعمال الآلهة والروعة في الاخراج ،  
وترجمة الالخان عن حقيقة المشاعر ، وكثرة التنوع في  
الايقاع .

مدرسة نابولي

قامت بعد ذلك ، في النصف الثاني من القرن السابع  
عشر مدرسة رابعة في إيطاليا هي مدرسة نابولي ، امتازت  
موسيقاها بما أودع في ألحانها من رقة الشعور والتعبير  
عن الانفعالات النفسية ، وبلغت في ذلك شأوا لم يلحقها  
فيه مدرسة قبلها .

وأبناء هذه المدرسة جعلوا الأهمية الأولى للناحية  
الموسيقية البحتة في الأوبرا ، كما كانوا يراعون سهولة الأداء  
في أغانيها ، واهتموا بالمقدمات الآلية كما اهتموا فيها بالفتا  
المفرد ( Aria ) .

ولقد كان موسيقيو تلك المدرسة يؤلفون ألحانهم ،  
مراعين مواقفها لأصوات مغنين بعينهم . وكذلك أسست  
بنابولي مدارس كبيرة للفتا

وهكذا تطورت الأوبرا فخرجت من أصل الفكرة التي

ظهر حديثا

الجزء الأول

من كتاب

دراسة القانون

تأليف الاستاذ

دكتور محمد أحمد الخفني  
مدرس الموسيقى بوزارة المعارف  
ومراقب مدرسة المعهد

مصطفى رضا باري  
رئيس المعهد الملكي  
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المعهد بشارع الملكة نازلي بمصر

# اعلام الموسيقى

خرج ابن أبي عتيق إلى مكة، فجاه معه ابن سريج، وهو من غول المغنين، إلى المدينة، فأسمعوه غناء. معبد وهو غلام، وقالوا: ما تقول فيه؟ فقال: إن عاش كان مغنى بلاده. فصدقت فراسته، وصح حدسه وتحمينه.

ومن أعجب ما حدث بعد ذلك أن معبداً أتى ابن سريج وابن سريج لا يعرفه، فسمع منه ما شاء ثم عرض نفسه عليه وغشاه وقال له: كيف كنت تسمع؟ — جعلت فدامك — قال له: لو شئت كنت كشفت بك نفسك الطلب من غيرك.

وتلك عبقرية ولدت في معبد، لم يعطها أنه رقيق يرى الغنى لمواليه وأسياده، وأنه لذلك معدم فقير، ذلك بأن العبقرية من صنع الله، لا شأن لها بأحداث الزمان، ولا تفاوت الأنساب والأعراق.

وآية العبقرية أنها تعجز المنافسين والمحتدين، أما الحساد والمنافقون فتتلمح قتلا، وعبقرية معبد ولدت معه، كما قلت، ورعاها رب العبقرات، فتجلت في صفه كما دوت في كبره تملأ سمع الدنيا وأفواه الزمان.

قدم ابن سريج والغريز المدينة يترضان لمعروف أهلها، ويرزوران من بها من صديقيهما من قرش وغيرهم، ومكاتها من النعام رفيعة سامية، فلما شارفاها قدما ثققلتهما ليرتاذا منزلا حتى إذا كانا بالنفسيلة - وهي جبانة على طرف المدينة يغتسل فيها

## معبد

إمام أهل المدينة في الغناء، لم يسبقه إلى صنعه فيه من تقدم، ولا زاد عليه فيها من تأخر، فهو غل المغنين، وأجودهم صنعة وأحسنهم خلقاً.

حدث عن نفسه قال: كنت غلاماً بملوكا لآل قطن، مولى بنى مخزوم، وكنت أتلقي الغنى بظهر الحرّة، وكانوا يجتاراً أعاليهم التجارة في ذلك، فأتى صخرة بالحرّة ملقاة بالليل فاستند إليها، فأسمع وأنا نائم صوتاً يجرى في مسامعي فأقوم من النوم فأحكيه، فهذا كان مبدأ غنائي.

كان أبوه أسود، وكان هو خلاتياً (١) مديد القامة أحول، صناعته، في أكثر أيام رقه، التجارة، وربما رعى الغنى لمواليه، وهو مع ذلك يختلف إلى نبط الفارسي، وسائب خاثر، المغنين حتى اشتهر بالحدق، وحسن الغناء، وطيب الصوت، وصنع الألحان فأجاد، واعترف له بالتقدم على أهل عصره.

(١) الخلاص بالسكر الولد بين أبوين أبيض وأسود

الثياب - إذا ما ببلاد ملتحف بازار وطرفه على راسه، يده  
حباله يصيد بها الطير وهو يتنقذ ويقول  
القصر فالنخل فالجناة بينهما

أشهى إلى النفس من أبواب جيزون

وإذا الغلام مبد، فلما سمع ابن سريخ والغريض مبدأ  
مالاً إليه واستعاداه الصوت فأعاده، فسمعا شيئاً لم يسمعا بمثله  
قط، فأقبل أحدهما على صاحبه قال: هل سمعت كالיום قط؟  
قال لا والله! فما رأيك؟ قال ابن سريخ: هذا غناء غلام يصيد  
الطير، فكيف بمن في التجوئة - يعني المدينة - قال أما أنا  
فكفكته والدته إن لم أرجع... فكراً راجعاً

\*\*\*

فإذا كانت هذه حادثة مبد، وهى معجزة، فكيف إذن كان  
شبابه وكولته؟

\*\*\*

وهذا الغريض نفسه يحدثنا عنه مبد فيقول: قدمت مكة  
فذهب في بعض القرشيين إلى الغريض، فدخلنا عليه وهو  
مُتَّصِحٌّ (١) فأتته من صُبْحَتِهِ وَقَعْد، فسَلَّم عليه القرشي  
وسأله، فقال له: هذا مبد قد أتيتك به، وأنا أحب أن تسمع  
منه، قال: هات، فغنته أصواتاً قال: إنك يا مبد ملجج الغناء،  
فأحفظني (٢) ذلك لجذرت على ركبتي، ثم غنيت من صنعتي  
عشرين صوتاً لم يُسمع بمثله قط، وهو مطرق واجم قد تغير  
لونه حشداً وخجلاً.

وهذا ابن سريخ أيضاً يحدثنا الرواة عنه وعن مبد، أن  
مبد كان خارجاً إلى مكة في بعض أسفاره، فسمع في طريقه  
غناء في «بِقْعَن مَرَّ» - وهو موضع على مرحلة من مكة -  
فقد الموضع، فإذا رجل جالس على حَرْفٍ يَرْكُزُ قَارِقٌ  
شعره حَسَنٌ الوجه، عليه ذَرَّاعَةٌ (٣) قد صبغها بِزَعْفَرَانٍ،  
وإذا هو يتنقذ.

(١) الصبح اليوم البداءة (٢) أغشى (٣) الفراطة جبهة  
مشقوفة المقدم

حن قلبي من بعد ما قد أنابا

وَدَعَا الهمَّ شَجَوهُ فأجابا

ذاك من منزل لئلى خلاه

لايس من خلاته جلبابا

عُجِبْتُ فيه وقلت للركب عوجوا

طامعاً أن يَرْمِدَ رَنُغٌ جوابا

فاستثار التنشي من لوعة الـ

حُبِّ وأبدى الهموم والأوصابا

ففرغ مبد بعصاه ونقّ:

مَنَعَ الحَيَاةَ من الرجال وثَقَمَهَا

حَقَقُ ثَقَلَهَا النساءُ مِرَاضُ

وكان أقدرة الرجال إذا رأوا

حَدَقَ النساءُ لِبَثْلِهَا أغراض

قال له ابن سريخ: بالله أنت مبد؟ قال: نعم، وبالله أنساب

سريخ؟ قال: نعم ووالله لو عرفك ما غيت بين يديك.

\*\*\*

ولقد كان مبد سَمَحَ الخُلُقِ، كريم النفس، يختلف إليه  
المنون من كل حَذَب يأخذون عنه، ويتعلمون منه، فيلقاهم منشرح  
الصدر، طَلِقَ المَحَا، مخلص الثبة في إرشادهم، صادق الزعة  
في تخريجهم، لا يخل على قصاده بفن يجيده، وعلم يقته، بل لقد  
كان يتحمل المشقة في هذه السبل راضياً مرتاحاً

فقد كان عَلمَ جارية من جواري الحجاز الغناء تُدعى  
«ظبية»، وعُشِّي بخريجها فاشتراها رجل من أهل العراق  
فأخرجها إلى البصرة، وباعها هناك، فاشتراها رجل من أهل  
الأهواز فأعجب بها وذهب به كل مذهب وغابَّت عليه،  
ثم ماتت بعد أن أقامت عنده برهة من الزمان، وأخذ جواربه  
أكثر غنائها عنها، فكان لمحبة إياها وأسفه عليها لا يزال يسأل  
عن أخبار مبد وأبن مُشَقَّرَهُ، ويُظهِر التعصب له والميل  
إليه والتقديم لغنائها على سائر أغاني أهل عصره إلى أن عرف

ذلك منه، وبلغ مبعداً خبره، فخرج من مكة حتى أتى البصرة، فلما وَرَدَهَا صادف الرجلَ قد خرج عنها في ذلك اليوم إلى الأهواز، فاكرت سفينته، وجاء مبعداً يلتمس سفينة ينحدر فيها إلى الأهواز فلم يجد غير سفينة الرجل وليس يعرف أحد منهما صاحبه، فأمر الرجلُ الملاح أن يجلسَ معه في مؤخر السفينة ففعلوا وانحدروا، فلما صاروا في فم نهر الأبله<sup>(١)</sup> تفسدوا وشربوا، وأمر جواربه ففتش، ومعبداً ساكت وهو في ثياب السفر، وعليه قُرْزُو وخُشْفَان غليظان وَكْرَى جاف من زى أهل الحجاز إلى أن غُتَّ إحدى الجوارى (من غنا. معبد)

بانت سعاداً وأمسى حبُّها انصرما

واحتلَّت القوز والأجراع من إضمار<sup>(٢)</sup>

إحدى بليٍّ وما هام الفواد بها

إلا السَّهَاءُ وإلا ذكراً حُلُمًا<sup>(٣)</sup>

فلم تشجِدْ أدامه، فصاح بها معبد: يا جارية، إن غنامك هذا ليس بمستقيم. فقال له مولاهما - وقد غضب - وأنت ما يدريك الغنام ما هو؟ لم لا تُمسِك وتلزم شأنك، فأمسك، ثم غنت أصواتاً من غنا غيره وهو ساكت لا يتكلم حتى غنت

بأبنة الأزدِيّ قَلْبِي كَيْبُ

مستهام عندها ما ينبغي

ولقد لاموا فقلت دَعُونِي

إِنَّ مِنْ تَنْهَوْنَ عَنْهُ حَيْبُ

إنما ألى عظامي وجسمي

حبُّها والحبُّ شيء عجيب

أيها العائب عندي هواها

أنت تَقْدِرِي مَن أَرَاكَ تَعِيبُ

فأَحَلَّتْ يعضه، فقال لها معبد: يا جارية لقد أخلكت بهذا

(١) الآية بدعنى شاطيء دجلة « ٢ » النور الارض الطمئة، والاجراع الزمة الطيبة المبت لا وعوة فيها، وامر واد بجيل تهامة وهو الذي في المدينة « ٣ » بلي اسم قبيلة والسفاء الطيش والذكرة ضد النسيان

الصوت إخلالا شديداً، فغضب الرجل وقال له: ! ويلك ! ما أنت والغناء ألا تَكْشِفُ عن هذا الفضول، فأمسك، وغسَّتْ الجوارى مَتَلِيًّا ثم غنت إحداهن من غناها:

خَلِيلِي عوجا منكأ ساعة مَعِي

على الرَّبْعِ نَفْضِي حَاجَةٌ وَنُؤَدِّعُ

ولا تَتَعَجَّلَانِي أَنْ أَلْمَ بِدِمْنَةٍ

لِعَزَّةٍ لَاحَتْ لِي بِيَدَاءٍ بَلَقَعُ

وقولا لقلب قد سلا: راجع الحموى

واللعين: أذرى من دموعك أودعي

فلا عيش إلا مثل عيش مضى لنا

مَصِيْفًا أَقْنَا فِيهِ مِنْ بَعْدِ مَرْتَبِ

فلم تصنع فيه شيئاً، فقال لها معبد: يا هذه أما تقيمين على

أدام صوت واحد؟ فغضب الرجل وقال له: ما أراك تَدْعُ

هذا الفضول بوجه ولا حيلة! وأقسم بالله لئن عاودت لأخرجنك

من السفينة، فأمسك معبد حتى إذا سكنت الجوارى سكنت

اندفع يُسْعَتِي الصوت الأول حتى فرغ منه، فصاح الجوارى:

أَحْسَنْتُ وَاللَّهِ يَا رَجُلُ: فَأَعِدْهُ فَقَالَ: لَا وَاقَهُ وَلَا كِرَامَةَ، ثُمَّ

اندفع يَفْنَى الثَّانِي، فقلن لسيدمن: ويحك! هذا والله أحسن الناس

غناء، فَسَلَّه أَنْ يَبْعِدَهُ عَلَيْنَا وَلَوْ مَرَّةً وَاحِدَةً لَعَلَّنَا نَأْخُذَهُ

عنه، فانه إن فاتنا لم نجد مثله أبداً، فقال: قد سمعتن سوء رَدِّه

عليكن وأنا خائف مثله منه، وقد أسلفناه الأساءة فأصبرت

حتى تداريه، ثم غنى الثالث، فزلزل عليهم الأرض، فوثب

الرجل فخرج إليه وَقَبْلَ رَأْسِهِ وَقَالَ: يَا سِدَى أَخْطَأْنَا عَلَيْكَ وَلَمْ

نَعْرِفْ مَوْضِعَكَ، قَالَ: فَهَيْسَكُ لَمْ تَعْرِفْ مَوْضِعِي، قَدْ كَانَ

يَبْنِي لَكَ أَنْ تَتَبَّعَ وَلَا تَتَسَرَّعْ إِلَى بِسْوَ الْعِشْرَةِ وَجَفَاءِ

القول، فقال له: قَدْ أَخْطَأْتُ وَأَنَا أَعْتَدُ إِلَيْكَ مَا جَرَى وَأَسْأَلُكَ أَنْ

تَنْزِلَ إِلَيَّ وَتَخْتَلِطَ بِي، قَالَ: أَمَا الْآنَ فَلَا، فَلَمْ يَزَلْ يَرْفُقُ

به حتى نزل إليه، فقال له الرجل مِمَّنْ أَخَذْتَ هَذَا الْغَنَاءَ؟ قَالَ: ..



بلغني أن التوم يجتمعون عندك، وقد أحبت أن تزليني في جانب منزلك وتخطي بهم فانه لا مشورة عليك ولا عليهم منى فلو شيئا ثم قال: انزل على بركة الله، فقلت متاعى فزك في جانب حجرته، ثم جاء القوم حين أصبحوا واحداً بعد واحد حتى اجتمعوا فأنكروني وقالوا: من هذا الرجل؟ قال رجل من أهل المدينة خفيف يشتهي الغناء ويطلب عليه، ليس عليهم منه عناه ولا مكروه، فرجوا بي وكلتهم ثم انبطوا وشربوا وغنّوا، فجئت أُعْجِبُ بنائهم وأظهر ذلك لهم ويُعْجِبهم منى حتى أقام أياماً وأخذت من غنائهم، وهم لا يدرون، أصواتاً وأصواتاً وأصواتاً. ثم قلت لابن سريج: إني فدتك، أمسك على صوتك:

قل لهند وترينها قبل شحط (١) التوى غدا  
إن تجودى فظالماً بئ ليلى مُشْهداً  
أنت في ودّ بيننا خير ما عندنا يدا  
حين تبدل مضمضراً حالك اللوت أسودا  
قال: أو تحسن شيئا؟ قلت تنظر (١) وعسى أن أصنع شيئا  
واندفت ففنيته، فصاح وصاحوا وقالوا: أحسنت فاطك الله،  
قلت فأمسك على صوت كذا، فأمسكوه ففنيته، فزادوا  
عجاً وصباحاً، فما تركت واحداً منهم إلا غنيته من غنايه  
أصواتاً قد تحيرتها، فصاحوا حتى علت أصواتهم وهزفوا  
بي (٢) لانت أحسن بأداء غنائنا عنا منا، قلت فأمسكوا على ولا  
تضحكوا بي حتى تسمعون من غنائي، فأمسكوا على ففنيته صوتاً  
وآخر فوهبوا الي وقالوا تخلف بالله إن لك لصيتاً واسماً وذكرنا،  
وإن لك فيها هنا لسهماً عظيماً، فمن أنت؟ قلت معبد، قبلوا  
رأسي وقالوا: لَقَعْتَ علينا وكنا تهاون بك ولا نندك شيئا  
وأنت أنت، فأقت عنهم شهراً آخذ منهم ويأخذون منى

من بعض أهل الحجاز، فَمِنَ أُنْ أَخَذَهُ جَوَارِكُ؟ قَالَ أَخَذَهُ مِنْ جَارِيَةٍ كَانَتْ لِي ابْتَاعَهَا رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ الْبَصْرَةِ مِنْ مَكَّةَ، وَكَانَتْ قَدْ أَخَذَتْ مِنْ أَبِي عُبَادٍ مَعْبُدٍ وَعَنِي بِتَخْرِيجِهَا، فَكَانَتْ تَحْسُلُ مِنْ مَحَلِّ الرُّوحِ مِنَ الْجَسَدِ، ثُمَّ اسْتَأْذَنَ اللَّهَ، عَزَّ وَجَلَّ، بِهَا وَبَقِيَ هَؤُلَاءِ الْجَوَارِي وَهِيَ مِنْ تَلْبِيحِهَا، فَأَنَا إِلَى الْآنَ أَنْعَصِبُ لِمَعْبُدٍ وَأَفْضَلُهُ عَلَى الْمَغْنِيِّ جَمِيعاً، وَأَفْضَلُ صَنْعَتِهِ عَلَى كُلِّ صَنْعَةٍ، قَالَ لَهُ مَعْبُدٌ: اضْرُقْنِي؟ قَالَ: لَا، فَصَلَّكَ مَعْبُدٌ يَدَهُ صَلَعَتُهُ ثُمَّ قَالَ: فَأَنَا وَاللَّهِ مَعْبُدٌ: وَإِلَيْكَ قَدِمْتُ مِنَ الْحِجَازِ وَوَأَيَّتِ الْبَصْرَةَ سَاعَةَ نَزَلَتِ الْبَيْتَةَ لِأَقْصِدَكَ بِالْأَهْوَازِ، وَوَاللَّهِ لَأَقْصُرْتُ فِي جَوَارِكِ هَؤُلَاءِ وَلَا جَمِلَنَ لَكَ فِي كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْهُمْ خَلْقاً مِنَ الْمَاضِيَةِ، فَأَكْصَبَ الرَّجُلُ وَالْجَوَارِي عَلَى يَدَيْهِ وَرَجْلَيْهِ يَقْبِلُونَهَا وَيَقُولُونَ: كَمْ تَنَا نَفْسَكَ حَتَّى جَفَوْنَاكَ فِي الْخَاطِلَةِ، وَأَسَانَا عَشْرَتَكَ، وَأَنْتَ سَيِّدُنَا وَمَنْ تَنْمُو عَلَى اللَّهِ أَنْ نَلْقَاهُ، ثُمَّ غَيَّرَ الرَّجُلُ زِيَرَةً، وَخَلَعَ عَلَيْهِ عِدَّةَ خَلْعٍ، وَأَعْطَاهُ فِي وَقْتِهِ ثَلَاثَةَ دِينَارٍ وَطَيِّباً وَهَدَايَا بَنِيهَا، وَانْخَرَعَ مَعَهُ إِلَى الْأَهْوَازِ فَأَقَامَ عِنْدَهُ حَتَّى رَضِيَ حَيْدُكَ جَوَارِيَهُ، وَمَا أَخَذَهُ عَنْهُ، ثُمَّ وَدَّعَهُ وَانْصَرَفَ إِلَى الْحِجَازِ

ولمعد في مثل هذا أساليب، يجلي عنها في عبارة كريمة فيقول: غيبت فأعجبت غنائي وأعجب الناس وذهب لي به صيت وذكر، قلت: لآتين مكة فلا تسمعن من المغنين بها ولا غنيهم ولا تعرفن اليهم، فابتعت حماراً فخرجت عليه إلى مكة، فلما قدمها بعثت حماري وسألت عن المغنين أين يجتمعون؟ فقلت في بيت فلان، فجئت إلى منزله بالفتكس (١) فترعت الباب فقال: من هذا؟ قلت أنظر عافاك الله فذنا وهو يُسَبِّحُ ويستعذ كأنه يخاف ففتح فقال: من أنت. عافاك الله. قلت: رجل من أهل المدينة، قال: فما حاجتك؟ قلت: أنا رجل أشتي الغناء وأزعم أني أعرف منه شيئا، وقد

١ الشحط البعد ٢ تنظر تأن ٣ هرف به مدح حتى جوز القدر في التنا والاطراء

«١» الغلس ظلة آخر الليل اذا اختلطت بضوء الصباح

مات أبي وهو في عسكر الوليد بن يزيد وأنا معه ، فظفرت حين  
أخرج نفسه إلى سَلَامَةِ الْقَسْءِ جارية يزيد بن عبد الملك ،  
وقد أضرب الناس عنه ينظرون إليها وهي آخذة بعمود السرير ،  
وهي تبكي أبي وتقول

قد لَعَمَرُ بَيْتِ لِي كَأَخِي الداءُ الوجع  
وَنَجِيهِ أَتَمَّ مِنِّي بات أدنى من ضجيجي  
كلما ابصرت ربعاً غالياً فاضتُ دموعي  
قد خلا من سيدكا ن لنا غيرَ مُضْيع  
لا تَلَكُنَا إِن خَشَعْنَا أو هَمَمْنَا بخشوع

قال كردم ، وكان يزيد أمر أبي أن يعلها هذا الصوت فعلها إياه  
فدبته به يومئذ ، ولقد رأيت الوليد بن يزيد والْعَمْرُ أعياه  
مَتَجَرِّدِينَ في قميصين وردابين يمشيان بين يدي سريره حتى أخرج  
من دار الوليد لانه تولى أمره وأخرجه من داره إلى موضع قبره .  
غفر الله له ، وجعل الحسنى جزاءه

كان معبد رجلاً الغناء في دولة بني أمية ، وكان من أخص  
نعمان أمير المؤمنين الوليد بن يزيد ، وفي داره بدمشق مات  
وأخرج ، وأمير المؤمنين وأخوه يمشيان بين سريره  
ولقد اشتاق الوليد إليه يوماً ، فوجه البريد إلى المدينة فأق  
به ، وأمر الوليد بركة قد هيئت له فمكت ماء وُرد ، خلط  
بسك وزعفران ، ما أتى بمعبد فأمر به فأجلس والبركة بينهما ،  
وبيتهما ستر قد أرخى ، فقال له : غثنى يا معبد

لَهْفِي على فِتْنَةِ ذَلِّ الزمانِ لهم  
فما أصابهم إِلَّا بما شأوا  
ما زال يعدو عليهم رَبِّبُ دَهْرِهِمْ

حتى تَقَانُوا وَرَبَّيْبُ الدهرِ عداءُ  
أبكي فراقهم عَيْنِي وَأَرْفَاهَا  
إِن التفرق للأحباب بَكَاءُ

فغناه إياه . فرفع الوليد الست وزرع مُلَاة مُسْطَبَّةً  
كانت عليه وقذف نفسه في تلك البركة فغاص فيها ثم خرج ،  
فاستقبله الجوارى بقباب غير الثياب الأولى ثم شرب وسقى  
معبد ثم قال غثنى يا معبد

يَا رَنْعُ مالِك لا تَجِيبُ مُسَيِّمًا  
قد عاج نحوك زائراً ومُسْتَلِمًا  
جادتك كل سحابة هطالة  
حتى ترى عن زهرة متبسما  
لو كنت تدري من دعاك أجبت  
وبكيت من حرقني عليه اذن دما

فغناه فدعا له بخمسة عشر ألف دينار فصهبا بين يديه ثم  
قال انصرف إلى أهلك واكنم مارأيت .  
ولقد عاش معبد حتى كبر وانقطع صوته وأدركته الوفاة  
في دار الوليد بن يزيد بدمشق ، وفي هذا يحدثنا ابنه كردم  
فيقول .



# السلم الموسيقي

## السلم الثاني

الغريبة ؟ بالطبع لا . وإلا فأين أصواتها وضروباتها المذكورة في الاغانى . والتي كان يشق لها الخلفاء الجيوب والتي كانت تعصف بوعى العشاق . وتسلمهم الروح والحياة ؟ وهل هى مبنية على السلم الفثاغورى ؟ أو على نظريات الفارابى على الأقل ؟ ذلك ما أشك فيه كثيراً .

والتاريخ القريب يروى لنا كيف أن المرحوم عبده الحامولى ، لم يجد فى مصر موسيقى تروى غلته ولا نغمات ترضى روحه العظيمة الموهوبة . فاضطر أن يجعلها جميعاً من الأساندة . أى أنه أحضر لنا غداً وألحاناً ومقامات وقطعاً موسيقية . وبالطبع ليس يطالبه إنسان بأن يجلب معه العلم والنسب والرياضة .

وقنا نعرف تلك القطع فسخرناها من ناحيتها التأليفية والتلحينية . وليس أسهل على القارىء من مقارنة يشيرو صبا عثمان بك ، كما هو وارد فى النسخ التركية بما يعزفه أكبر عازفينا منه لكى يشعر بالتشويه والاسامة .

ثم أضفنا إلى التشويه فى الألحان ، تشويهاً فى المقامات فبعض النغمات وجدناها جافة فى آذاننا وغير حنون - كما يقولون - وبعضها ألتأتنا طراوة طليعتنا فى الجليل الماضى . واستأنتنا بكل شيء ، وعدم وجود أية دقة عليّة لدينا . إلى تحويره فى غير خجل نخفضنا السبكا والعراق وجاويهما وادعينا أنهما عالمان ، لا يوافقان طبيعة أصواتنا ؛ وعدي بطبيعة الأصوات واحدة فى كل العالم . وثبت للقارىء صدق قولى ، أننا بعد أن تركنا خلقنا تقائنا نغمات

بجلس نادر المشال ، جمع بعض كبار الهواة الذائعي الصيت ، وبعض العالدين من أوروبا بعد دراسة عظيمة للموسيقى . سمعنا فيه من العزف ما أدهش وأعجب ، ومن الطرب ما قنن وأخذ . واتحد الحديث ككل مرة . إلى السلم المتحير ، وإذا بهم ، كدأ بهم ، يختلفون الاختلاف الأزل الذى لن ينتهى ، وقال منهم من قال بالسلم المعتدل ، ذى الأربعة والعشرين رباعاً متساوية الأبعاد ، المائل للسلم الأوروبى المقرب (Echelle Temperée) وقال قائل إن الخلاف قد انتهى على كل : البردات ، إلا بردات ، السبكا ، والعراق وأجوبتهما ، التى يخفضها بعضهم قليلاً أو كثيراً ، ويرفعها بعضهم قليلاً أو كثيراً وتذلت كتاب النسب الموسيقية على القواعد الرياضية فضحكت . وتذكرت المناقشات البيزنطية والعدو محدد ، فخرت . وتذلت لإغارة الموسيقى الغربية على الشرقية ، وفساد الروح المصرية الناشئة بسبب ذلك فأسفت .

نحن نتناقص فى ريع المقام ، ولا نكاد نصل إلى غاية . الموسيقى الغربية تحرف الشرقية حرفاً عتيقاً قاتلاً . وإصغاة واحدة إلى الراديو ، ثبت للقارىء صدق ما أقول .

والآن ما هى هذه الموسيقى المصرية ؟ أهى الموسيقى

لدينا — من الوجهة العلمية مع الأسف في الحق إلا آراء متضاربة مضطربة متنافرة مشوشة في نفسها ومزججة للقارئ والهاوى والمحترف

كما ليس لدينامن الوجهة العملية — وهو أمر غجيل — سوى « شيء » يأتى في تلك المقامات المسموعة ويتجمع في تلك الأصوات المضطربة للرجولة والوطنية .

وأحد علماء الأجانب يقول لنا في المؤتمر ، بعد إذ لم يجد لنا سلباً موسيقياً : اجتثوا عن سلبكم في أغانيكم واضبطوا نسبه من الاسطوانات . وهو قول جارح .

\*\*\*

المقامات المسكنية تركية في أصلها يجمعها كلها السلم التركي والكتب التي تبحث ذلك السلم كثيرة جداً وأخصها السفر العظيم الذي كتبه الأستاذ رؤوف يكتتابك في دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية

والسلم العربي كما تبين مما سبق هو التركي مشوهاً ومسخاً . فان شئنا الرجوع الى الحق وان شئنا موسيقى عظمه راقية لها أسس مضبوطة ومدروسة علياً وجب علينا اقتباس تلك الموسيقى لأنفسنا لأنها هي نفس المصرية جسماً ولحاً ودماً وتتماز عليها بالدقة وعدم التشوه .

ونحن قد أغرنا عليها في الماضي مرات ومرات ولا تزال نغير مع الافساد .

وأنا فقط أرجو الاغارة ولكن مع الأمانة وحفظ الشيء على أصله وعسانا نخلص في القريب العاجل من الجدل حول السيكالكسيحة والعراق المريض والمناقشة في مقادير الربع تون المزججة .

عبد العزيز توفيق

ناظر مدرسة سنورس الابتدائية

الموسيقى : نشرنا هذا المقال علماً بحرية النشر ولأن كثيرين

الكردى والبته نكار . والحجازكار كركدى ، وغيناهما مثل الأتراك تماماً ، مع أنها نفحات تركية صميمه . ولا تنس أن المفتى المصرى لم يكن خالياً من الغرض فيما كان يديه في غناؤه من اللبونة ، وهو استردار رضا الجمهور وإشباع شهواتهم . وكانت نتيجة ذلك كله أن فسدت آذانتنا وحناجرنا واعتل ذوقنا ، فأصبحنا لانستطيع إلا نفحاتنا المسموعة ، المفسدة للخلق الذاهبة بالرجولة .

\*\*\*

أين السلم المصرى بعد كل هذا ؟ ما مركزه بين سلم الموسيقى في العالم ؟ وما قيمته العلمية ؟ وما مقدار ضبطه ؟ وهل هو يصلح أن يكون أساساً لنهضتنا الموسيقية المباركة ! الجواب على كل ذلك بالنفى .

لست أعرف أنا قد وصلنا بعد على الأقل إلى حد الثبات في أمر النسب بين درجات السلم الاساسية !! ولست أعلم إلا أن بعض المشتغلين بتعليم العود قاموا ببعض أبحاث ، كتاب النسب الموسيقية هو أحد ثمراتها المدهشة ، وقام غيرهم بعد ذلك يبحث قد يكون جدياً وقد يكون مضبوطاً وقد لا يكون . فلم يصل إلى على حتى اليوم أن هيئة من الهيئات وأخصها الهيئة التي يرأسها الأستاذ الكبير رضا بك — قد بحثت بعض تلك الآراء وأدلت برأى فيها ، والناس حيارى يتخبطون ويتناقضون ويتجادلون ولا يصلون إلى ثمرة . ثم هم يضطربون ثم يعذرون إذا هرعوا إلى الموسيقى الغربية يستمعونها ويدرسونها ويفهمونها ويصلون إلى نتيجة طيبة منها . ولا عجب إذن أن يعزف أغلبنا الموسيقى الشرقية معتبراً بردات السلم الافرنجى أساساً ونضيف إلى ذلك أن يشوه السيكالكسيحاً ويمسح العراق بعض الشيء ويغفل إليه بعد ذلك أنه يعزف الموسيقى الشرقية المصرية « الأصل » من العجيب أن ندعى أن لدينا سلباً موسيقياً وليس

لا يزال يشغلهم هذا الأمر الخطير ، أمر السلم الموسيقى .  
وتوبراً للرأى في هذا الأمر تقدم الموسيقى بالقول بأن  
بحوثاً علمية دقيقة أجريت في هذا الصدد في أثناء انعقاد مؤتمر  
الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ إذ خصص للسلم لجنة خاصة من  
لجانها السبع . وقد أثبتت في بحوثها بالأرقام العددية ( الأربع  
والعشر رباعاً المتساوية ) التي نسميها « بالسلم المعتدل » . كما  
أوضح أن هناك فرقاً كبيراً في أبعاد السلم الطبيعي بين الممالك الشرقية  
التي مثلت في المؤتمر . ونضرب مثلاً واحداً « بركة السيكاه » . فقد  
كانت السيكاه المصرية عالية بالنسبة للأتراك وواطية بالنسبة  
لفرق شمال افريقية ( تونس والجزائر ومراكش ) وما ذلك إلا  
لأن مرجعها الأذن والتواتر والأقليم .  
ولذلك أصبح من المقرر عدم إمكان توحيد السلم الطبيعي

ووجوب الأخذ بالسلم المعتدل وهو السلم المقسم إلى أربع  
متساوية . ومن حسن الحظ أن السلم المعتدل لا يختلف كثيراً  
عن السلم المستعمل في مصر . ولذا فقد كاد الرأى يتفق بين  
الجميع على الأخذ بهذا السلم المعتدل نظراً لما فيه من ضبط  
وما يقرب عليه من مزاي . وإذا كان لم يصل إلى علم الكاتب  
الفاضل وجه الصواب في هذا فالموسيقى تحيل حضرة وحضرات  
المهتمين بتعقب أبحاث هذا الموضوع إلى قرار لجنة السلم الموسيقى  
في المؤتمر وإلى المقال القيم الذي كتبه في هذا الموضوع حضرة  
صاحب العزة مصطفى رضا بك بالعدد الثاني من هذه المجلة تحت  
عنوان « حول السلم الموسيقى الطبيعي والسلم المعتدل » . وسواصل  
البحث في هذا الموضوع لأهميته في الأعداد المقبلة .

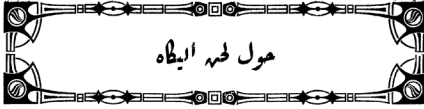


العشاء

وهذه  
يسرّ تطيع  
أن يسبغك

جهاز الراديو

لهني مخلص  
لك دائماً



سفينة الملك، رسالة الأدوار لحضر ابن عبد الله سنة ٩٨١ . وصف مصر جزء ١٤ صفحة ١٥ لفيلوتو . المذكورة المقدمة من الدكتور محمد سالم الدمشقي لمؤتمر الموسيقى ملف رقم ٤٧٨ بالتفشيح الموسيقي

\*\*\*

س ٢ المعهد قرر في مذكرته للمؤتمر ... أن يكون الحجاز في القيد الرابع من لحن البها في الهبوط فقط وليس في الصعود كما ذكرته . فما سبب هذا الاختلاف ؟

ج ٢ استعرضت لجان المؤتمر ألحان الأمم المختلفة كما هي موجودة الآن في بلادها . ومنها الألحان المقدمة من المعهد عن مصر . ولم يبت المؤتمر في مصير هذه الألحان بعد ، بل تركها للجمع العلمي الموسيقي المقترح تكوينه من علماء الأمم الشرقية المختلفة ، وجمع هذه الألحان في مصر وسواها قد اعترافا شيء كثير من التغير ، ونحن نسلك فيما نكتب طريق الرجوع إلى القديم لاعتقادنا أنه الأقرب إلى حقيقة التكوين

والاستغناء عن الحساس في الهبوط له مثل في جميع الألحان الأفريقية الصغيرة الغنائية ، الميلوديك ، وليس من المستبعد أن يكون الأفرنج قد أخذوا ذلك عن العرب ، أو أن الدواعي التي دعت الرغبة إلى الاستغناء عن الحساس في الهبوط دون الصعود هي نفس الأسباب التي قد تكون

أحالت على مجلة الموسيقى ماورد إليها من حضرة الهاوي الغيور احمد مختار افندي من الاسكندرية . وهي أسئلة طريفة تتعلق بما كتبه من البحوث الفنية في المقامات في العدد الأول والثاني من هذه المجلة . وإني أشكر له عنايته وأحمد له غيرته على الحقائق وألخص أسئلته ، بجيأ عليها فيما يأتي :

س ١ لماذا نقلت نغمة البها من موضعها القديم ولم تنقل معها باقي النغات : الدوكا ، السيكا ، الجهاركا الخ ... ؟

ج ١ نقل النغات كلها بترتيبها ياتزم أحد أمرين : إما هبوط طبقة الألحان القديمة التي كانت معروفة قبل عملية النقل وهذا يتناقض مع ما كانت تسير عليه العرب من معرفتهم للألحان موقعة على الموسيقىات « الآلات » أو تغيير أسماء درجات الألحان لاستبقيتها في طبقاتها وبعبارة أخرى تصبح الألحان مصورة والعرب لم يكن عندهم تصوير للألحان

وناهيك بأن تغيير وضع نغمة واحدة للسبب الذي ذكرناه معقول أكثر من تغيير أما كن جميع النغات ، وفيه مخالفة وبقا للقديم على قدمه ، وهذا هو ما حدث فعلا ، وهو الحقيقة الواقعة ؛ وذكرنا له هو تحصيل حاصل . والمراجع هي :

ومعنى هذا أن جنس الحجاز يتكون من دوگاه. سيگاه  
حجاز. نوى

وهذا اللحن يعادله من الأجناس القديمة الجنس المعبر  
عن إيقاعه ب ( ١ . ح . ز . ح ) عند العرب القدماء  
وتفسيره: مطلق البم . منجب البم . بنصر . خنصر البم  
أو مطلق المثلث . وأبعاده النسبية لطول الوتر هي :

$$٠.١ \frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦} . \frac{٦٤}{٨١} . \frac{٣}{٤} \text{ بالكسور الاعتيادية}$$

$$٠.١ \frac{٩٠١٠}{٩٧٩٠١} . ٠.٧٧٩٠١ . ٠.٧٥٠٠ \text{ بالكسور العشرية}$$

$$٠.٤٠٠ \frac{١٨٠١٧}{١٨٠٠٠} \text{ بالفواصل}$$

$$٠.١٨٠٠٠ \frac{٤٠٨٠}{٤٩٨} \text{ بالسنت}$$

وأما الحجاز المستعمل في عصرنا هذا المحتوى على  
بعد يعادل ما يقرب من  $\frac{٦}{٤}$  البعد الكامل فهو حديث  
العهد وليس له أصل في المؤلفات القديمة

\*\*\*

س ° ( ١ ) مسافة  $\frac{١}{٤}$  البعد الكامل وهل هي موجودة  
في السلم الشرقي ؟

( ب ) أما كان الأجدر أن تميز المسافات بنسبها  
الرياضية بدل تمييزها بالكسور  $\frac{٣}{٤}$  ،  $\frac{٤}{٥}$  ، الخ ؟

ج ° ١ . بما تقدم في إجابة السؤال الرابع ترى أن  
مسافة  $\frac{١}{٤}$  البعد الكامل موجودة في الألحان العربية وإن  
مسافة  $\frac{٦}{٤}$  البعد الكامل حديثة العهد ونستدل على ذلك  
أيضاً بالبعد  $\frac{٨}{٤}$  الذي ورد في كثير من الألحان ابن سينا فهو  
أقرب بعد لمسافة  $\frac{١}{٤}$  البعد الكامل ولم يرد عند القدماء  
بعد أكبر من هذين البعدين بين نغمتين متاليتين إلا في  
لحن الملوّن المندثر الذي يرجع إلى ما قبل التاريخ وعلاوة  
على ما ذكرناه فقد أحصى إدلسون في مجلة جمعية الموسيقى

الدولية الألمانية ( Sammelbadne de internationalen muzik-gesellschafts )

موجودة عند العرب ، لأنها أسباب تتعلق بطبيعة الصوت  
في حالة الغناء ، والظواهر الطبيعية ثابتة على مر الدهور  
أنظر أيضاً اللحن المقدم من البارون إيرلنجر صفحة  
١٨٢ من النسخة العربية من كتاب المؤتمر فيه تجد جواب  
الحجاز في الصعود ويستغنى عنه في الهبوط

\*\*\*

س ٣ حول عقد الأوج ذى الثلاث الموجود في تحليل  
المعهد للحن اليكاه

ج ٣ إنني أعقد أن ذى الثلاث بمفرده لا يفي لتمييز  
الحن لأماكن وجوده في جوف ألحان كثيرة بخلاف ذى  
الأربع وذى الخمس الشائع استعمالها في أجناس العرب  
القديمة القياسية الاثني عشر المعروفة ، وليس هذا منها ،  
فلا داعي إذن لأن أستمع له في التكلم عن تكوين الألحان  
وإن جاز ذلك في التحليل الذي يطلق فيه لكل شخص  
حرية التعبير مادام لا يتعدى تغييره هذا درجات اللحن  
الموجودة

\*\*\*

س ٤ الحجاز ذو الأبعاد  $\frac{٣}{٤}$  ،  $\frac{٥}{٤}$  ،  $\frac{١}{٢}$  من الأبعاد  
الكاملة وهل له وجود ؟

ج ٤ الأصل في الحجاز هو اللياق وتستبدل فيه الجهاركاه  
بالحجاز وأما إذا استبدلنا أكثر من درجة أساسية واحدة  
وجب تمييز اللحن فإن استبدلنا السيكاك بالكرد وجب أن  
يسمى ° حجاز كرد ، ونظراً لأن هذا الأخير أطرب فقد  
شاع استعماله بين المعاصرين حتى غطى على الحجاز القديم.  
وإليك نص ما يقوله مشاقفة في الرسالة الشهابية عن لحن  
الحجاز من الفصل الخامس في الألحان التي يكون قرارها  
على الدوگاه ( الخامس والعشرون لحن الحجاز ) وهو إظهار  
النوى ثم حجاز ثم سيگاه ، دوگاه ، وهذا اللحن ....  
يستبدل فيه برج الجهاركاه بربع الحجاز )

في أغلب المؤلفات من هذا اللحن حتى أن بعضهم يعتبرها أساسية فيه - راجع بشرو يكاه عثمان بك وخلافه . وراجع أيضاً اللحن المقدم من البارون إيرلنجر ومن المعهد ففى كل منهما ذكر للحجاز وإن اختلفا في وضعها .

\*\*\*

س ٧ - الاختلاف الوارد في وضع الفواصل بين تحليل المعهد وما ذكرته

جواب ٧ - إن ما كتبه هو تكوين للحن ، والتزمت فيه الرجوع إلى الطرق القديمة . وأما ما ذكره المعهد فهو تحليل للحن . وفي ذكرت آنفاً كل إنسان حر فيما يعبر به في التحليل ما دام تعبيره لا يخرج عن النغبات التي يشملها اللحن .

محمد محمود حافظ

في الجزء ١٥ من المجلد الاول من اكتوبر لديسمبر سنة ١٩١٣ الألحان الموجودة في سوريا في هذا العصر وتشمل بعد ٤/٥ الطليني «التون» فيما يأتي :

الهاوند: بين الحصار والأوج

العشاق: بين البوسليك والنوى

الصبا: بين الشهاز وجواب السيكاه

الحجازكار: بين الزركلاه والسيكاه

و بين الحصار والأوج

الرمل: بين السيكاه والحجاز

البوسليك: بين الحصار والأوج

العراق: بين الكرد ونم حجاز

وقد سجل إدلسون اسطوانات كثيرة من هذه الألحان

بما فيها البعد المذكور

\*\*\*

(ب) أما التعبير عن الأبعاد بأجزاء «التون» فذلك لسهولة الفهم لأن النسب الرياضية تحتاج إلى تحويل لفهمها كما أن بها فروقاً بسيطة تحتاج إلى إيضاح ليس له دخل في ما نكتبه في بحثنا الخاص بالمقامات وأطن القارىء يشعر معي بعد استعراض النسب التي أوردتها في إجابة السؤال الرابع بأن التعبير عن الأبعاد الموسيقية بأجزاء من البعد الكامل أسهل بكثير وأقرب إلى الفهم

\*\*\*

س ٦ حول تحليل المغفور له روفو يكتا بك وعدم

ذكره للحجاز في لحن اليكاه .

ج ٦ - المرحوم روفو بك لم يأخذ برأى القائلين بوجود حساس للحن . وليس في هذا خطأ ما باعتبار اللحن يمر بالدرجات الأساسية ، ولهذا استحق أن يحتفظ اللحن باسم المقام نفسه . ولكن نعمة الحجاز موجودة





# القصة الموسيقي



بقلم الكاتب الكبير الأستاذ إبراهيم رمزي

كأنما نادته فهو يلبي نداها ، ويسألها فيما تريد . يقف ينظر إليها حتى تكلم ثم يرد الجواب بأشمل مما يتطلبه السؤال ، لأنه وإن كان قد جمع الحروف عن تلك الشفاه بنظرة دون أذنه ، فانما يرد على العاطفة ، التي أوجبت القول ، وصورت الكلام ، لأعلى الكلام نفسه .

كانت « إمامة » طفلة في السابعة يوم عرفها في بيت أمها ، وكان يتهوف في مفتاح كهولته ، فنشأت بين يديه نشأة الوليد بين أبيه . ونمت بينهما محبة كانت بعض فضل الله عليها وعليه ، فشارك الدنيا فيما أرادت للفتاة من النشأة في العمة . كان يندى روحها بأطيب ماشاء الطبيعة أن تجود على يديه من الألحان ، فتفتح نفسها كما تفتح آفام الزهر في نور الشمس الدقي ، وتضج ثمرته شيئاً فشيئاً وتخلو . ويبتئ أرجحها ، فتهافت على مسطع جمالها المتسامي ، أبناء الأجداد ، الذين كانوا يعيشون مع آبائهم ذلك الندى الكريم . ويثابرون في نيل عطفها وإقبالها .

كان يتهوف يتمتع برعاية سيدة من أشرف الامبراطورية العسافية . يزورها الفنان كل يوم ويقضي سهره في نديتها الحافل بعليقة القوم ، يتمتعهم بموسيقاه ، وأدبه الغزير ، وهم لا يمتعون به شيء ، لأنه كان قد أصيب في تلك الأيام بوقر في أذنه وصمم ، فما كان يستطيع أن يشترك معهم فيما به يسمرون ، وما كان له منهم ، إلا الإشارة المقتضبة . أو النظرة المروءة . فتاديا من إزعاج السامر بصائح القول في الحديث معه .

ولكنه كان لفرط امتنانه للكونتس ، وابنتها « إمامة » قد تعلق بهما عقله وقلبه معاً ، حتى أصبح يعرف مايجول في فؤادها من التساع عيونهما . ويفهم دقائق مقاصدها من اهتزاز شفاهها . ولذلك ماكانتا تكلانه إلا بالصوت العادي أو دونه بنير ماتعمل ولا جهد .

كان قلبه كأبرة المناطيس فما إن تستعر إحداها رغبة في الحديث معه ، وتود أن تسترعيه لها ، حتى تراه قد شرع على البعد جفته ، وأقبل عليها من حيث يكون

وجهه ، وغارت عيناه . يسير كأنه قطعة من حلكه الليل تحترق القدير ، لا يتبين الناظر منه ، إلا ورققات يحملها في يده . دخل وقصد إلى المعزف متحسناً لامتيتاً حتى إذا وجده . جلس وقفحه ووضع ورقاته على حامله ثم أخذ يديق في ذلك البيت ، آخر ما عرف من نغم الموسيقى ، ولعله كان أبلغها وأروعها ، والألم تراقبه ولا تنكلم .

ذكر « إما » في الجزء الأول من مقطوعته (*Allegro*) طفلة كشعاع النور يوم عرفها ، وديعة رقيقة ، تبسم للدنيا وتضحك ، وتمرح في الحياة وتلعب . وذكرها كأعباً تملأ الدنيا بهجة وموسيقى ، وسعادة ، وذكرها عنزاً كاملة الخلق ، يتأف الكرام عليها ، مفرمين مدلين ، وذكرها في الجزء الثاني (*Andante*) تستعد لعرسها الخفى ، والملائكة ترعاها ، وتحثي بها لمرس آخر في السماء .

وقد صورها في المقدمة (*Adagio*) في فراش الموت ، وقد اجتمع الأهل والأوفياء ، يساقطون حر الدمع على ذلك الجمال الراحل ، ويودعونها بحرى الحسرات والزفرات . فاذا الأم تشهق وتبكي ، وتقصيت . فيما جلها بلحن الملاء الأعلى متهاقاً على مرقد الفتاة ، تهافت الحائم على أفانها ينشدون نشيد السلام ، ويحاملونها على أجنة من ذهب ونور . في محنة أشرق النغم ببريقها إلى ملكوت السموات العلى . كأنما هم يزفونها إلى عرس معدود بين عزف الملائكة وألحان الولدان .

\* \*

عزف ذلك ثم نهض ، وانحنى للألم إذ أدرك وجدها ثم خرج . وهكذا عزاها يتيهوف .

فأكرم ما عزي . وما أخلد ما ولسي ؟

هكذا ظلت تلك الفتاة بهجة للعين ، ومتمعة للقلب ، عزاء للألم في ترملها ، وسعادة ليتيروف في وحدته : وفنة لجتلى كالألوة في جمالها ، ووداعة الخلق في كإلها ، زهرة الشباب ، وزين الحياة الفسأوية ، حتى أصبحوا ذات يوم وإذا بها مريضة ، وأصبحوا ذات يوم وإذا هى فى الأموات .

\*\*\*

يالها من لجبة للألم وشقوة ، يالها من رمية مقصدة لقلب يتيروف ، يالها من حزن وظلة تملك كل قلب ، حتى لم يعد يعرف المحزون له طريقاً ، ولا يرى زميله فى الحزاني ، فخرج يتيروف هائماً فى الدنيا إلى حيث لا يعرف له مقر . ذهب يذرف دمعته ، حيث يسكى العبقرى ، ويدمع الشاعر فى خلوة من الدنيا . ونجوة من الحياة ، والناس فى عجب يتسألون ! أين يتيروف ؟ يالتركرا الجليل ، أين الصديق ، والآب الرفيق ؟ لماذا هجر المنزل ، قبل أن يعزى الألم . ولو كعزبة الغرباء ؟ كيف هجر مزارها ، فى هذه الأيام السوداء ، التى تحتاج فيها إلى من يمسك يدها لئلا تسقط وتموت ، إلى دمة من صديق تفصل زاوية من زوايا الجرح الأجل ليتالك لعهده ، أين الوفاء : أين الأدب ، أين الحق الهين فى التعزبة ، وإن كان دونها الموت ، وسكون النامة . لم يعرف أحد مكانه . ولم يسمع عنه خبراً .

وفى الأم ذات يوم جالسة ، يحلها سواد الحزن فى قسوته ، ورعاة الموت فى جلايبهم السوداء ، يلقون عليها مطارف من سخم أغبر ، فوق مطارف ، ويحبجون رجع الضوء عن العين والقلب ، وقد قام البيانو الذى كانت تعزف عليه « إما » متشعاً بتلك المطارف أخرس ، وأصم ، كأنما هو القبر المخيوة فى أحشاء الصخور الكريمة رؤى يتيروف يدخل البهو . وقد اسود دمه ، واستطال

## المأمون واسحق الموصلي

حرامى !

قيل لظريف : لماذا يؤلف الموسيقىار ...  
ألحانه جميعها بالليل ؟ فقال : حيث تكثر  
السرقات ، ويؤمن السر 11

### صفافه

دعا أحد الأغنياء الموسيقىار ليزت ليتغدى  
معه ، وما فرغا من الطعام حتى ألح الغنى  
على الموسيقىار أن يعزف ، فقصد ليزت على  
كره منه ، إلى البيانو وعزف سلما موسيقيا  
صعوداً وهبوطاً ، ثم أقفل البيانو وقام وهو  
يقول : لقد دغمت ثمن غذائى .



### ليتك الميت

زار ابن أخى الموسيقىار مايرير ، الموسيقىار روسيني  
ليسمعه مارشاً أعدّه ليعزفه فى حفلة تأبين عمه « مايرير » ،  
فسمع روسينى اللحن . والتفت لصاحبه يقول : ماكان أبدع  
من أن تكون أنت الميت وأن عمك هو الذى يؤلف فى  
موتك لحناً يتدبلك به

### أخو الرشيد والحبشى

كان ابراهيم بن المهدي - أخو الرشيد - عالماً عالماً  
بأيام الناس ، شاعراً يصوغ فيجيذ ، موسيقياً من الطراز  
الأول . حدث ابن أخيه المأمون قتال : بينا أنا مع أريك  
يوماً بطريق مكة إذ تخلفت عن الرفقة وانفردت وحدى

قال اسحق بن ابراهيم الموصلى : لما  
أضئت الخلقة إلى المأمون ، أقام عشرين  
شهراً لم يسمع حرفاً من الغناء ، ثم واطب  
على السماع ، وسأل عنى فجرحنى عنده بعض  
من حسدى ، فقال : ذلك رجل يتبه على  
الخلقة . فأمسك المأمون عن ذكرى وجفانى  
كل من كان يصلى لما ظهر من سوء رأيه  
فى ، فأضرتى ذلك . حتى جادى عثورتى  
يوما فقال : أنأذن لى اليوم فى ذكرك ،  
فانى اليوم عنده ، فقلت : لا . ولكن عثته  
بهذا الشعر فانه سيبعثه على أن يسألك من  
أين هذا ؟ فيفتح لك ماتريد . ويكون الجواب  
أسهل عليك من الابتداء .

فضى عثورتى ، فلما استقر به مجلس المأمون غنّاه الشعر  
الذى أمرت به وهو :

يا مشرع المار قد مددت مسالكه

أما إليك سبيل غير مسدود

لحائم حار حتى لاحياة له

مشرذ عن طريق الما مطرود

فلما سمعه المأمون . قال : ويلك لمن هذا ؟ قال :

ياسيدى لعبد من عبيدك جفوتيه واطرحته ، قال : اسحق ؟

قال نعم . قال ليحضر الساعة ، لجادى الرسول فصرت

إليه ، فلما دخلت قال : ادن ، فدنوت فرفع يديه ، فأتحيت

فاحتضنى بهما وأظهر من إكرامى وبرى ما لو أظهره لى

صديق مواس لسرى .

فاذا هو قد تلقاني وأنا عدل الرشيد فلما رآني قال :  
مغني والله .. قيل له : أقول هذا لأخي أمير المؤمنين ؟  
قال : إني لعمر الله ، لقد غتاني وأهدى إلي أقطاً وتمراً ،  
فأمرت له بصلة وكسرة ، وأمر له الرشيد بكسوة أيضاً

أنت سعيد

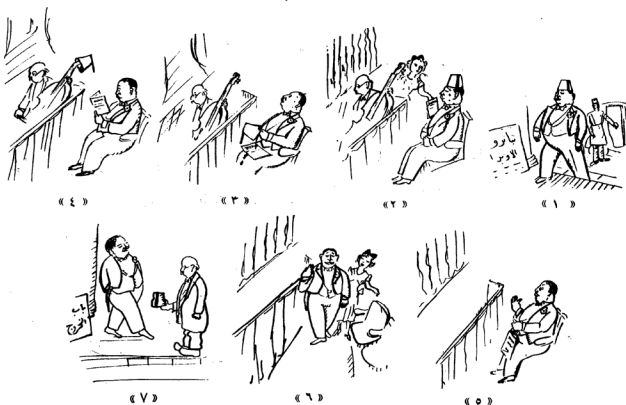
كان أحد المغنين الموهبة في فينا يعزف على آلة الفيولونسل ،  
فاجتمع مرة بالموسيقار برامس في حفل خاص وشرعا  
يعزفان معاً ، فجعل برامس يعزف على البيانو بقوة أحالت  
عازف الفيولونسل عدماً فقال له : يا صديقي ، إن قوتك في  
العزف على البيانو حالت بيني وبين سماع عزفي . فقال له  
برامس : أبشر يا صاحبي فأنت سعيد .

وعطشت وجعلت أطلب الرقة فأبئت إلى بشر فاذا حبشي  
ناثم عندها فقلت له : يا ناثم قم فاسقني ، فقال : إن كنت  
عطشان فأزل واستق لنفسك ، فخطر بيالي صوت وترنمت به وهو  
كغيتاني إن كنت في درع أروى

واستقاني من بشر عروة ماء  
فلما سمع نشط مسروراً وقال : والله هذه بشر عروة ،  
فجئت يا أمير المؤمنين لئلا خطر بيالي في هذا الموضع ،  
ثم قال : أسقيك على أن تغني ؟ قلت : نعم فلم أزل  
أغنيه وهو يجذب الجبل حتى سقاني وأزوى دابتي ، ثم قال :  
أذلك على موضع العسكر على أن تغني ؟ قلت : نعم ، فلم  
يزل يعدو بين يدي وأنا أغنيه حتى أشرفا على العسكر فانصرفت  
وأبئت الرشيد فحدثته بذلك فضحك ، ثم رجعنا من حجتنا

## فكاهة مصورة

في دار الأوبرا





عبارة عن خط رأسى . يرسم إما إلى يمين الرأس متجهاً إلى أعلى ، إذا كانت العلامة واقعة أسفل الخط الثالث من المدرج الموسيقى ، أو إلى يسار الرأس متجهاً إلى أسفل إذا كانت العلامة واقعة أعلى الخط المذكور كما في شكل ٢٠ .



شكل ٢٠ .

وفي حالة وقوع العلامة على الخط الثالث من المدرج يصح رسم شرطه الذيل إلى يسار الرأس ، متجهة إلى أسفل ، أو إلى يمينها ، متجهة إلى أعلى كما في شكل ٣٠ .



شكل ٣٠ .

وتوجد علامات أخرى يضاف إلى شرطه ذيلها أسنان كروش ، فنها ذات السن الواحدة ، وذات السنين ، وذات الثلاث الأسنان أو أكثر . وترسم الأسنان في نهاية الذيل ، ودائماً من الجهة اليمنى منه كما في الشكل ٤٠ .



شكل ٤٠ .

وتسمى العلامات الموسيقية بأسماء تدل : إما على

## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس الرابع

#### العلامات الموسيقية وأشكالها

ليست جميع العلامات الموسيقية ذات شكل واحد ، بل تتعدد صورها ، وتختلف أشكالها ، تبعاً لاختلاف قيمتها الزمنية ، وهى مدة مكث الصوت الذى هو مدلولها أسماء العلامات الموسيقية بالنسبة لمدلولها الزمنى

تعدد أسماء العلامات الموسيقية تبعاً لتعدد صورها . فالعلامة التى يكون زمنها أكبر ما يمكن تسمى « علامة الزمن الكامل » ويرمز لها بشكل مستدير تقريباً ، ولذلك تسمى « المستديرة » أو « الروند » وترسم كما في شكل ١٠ .

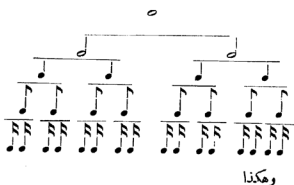
شكل ١٠ .

وكل علامة من العلامات الموسيقية ، فيها عدا علامة الزمن الكامل ، تتركب من جزأين أساسيين : يسمى أولهما الرأس ، وثانيهما الذيل . والرأس هو الجزء المهم الذى تتوقف عليه تسمية العلامة ويرمز له بشكل يضاهى أبيض ، بلانش ، أو أسود ، نوار ، . وذيل العلامة

الكامل « بلاش » . وعلامة نصف الزمن الكامل تساوى ضعف علامة ربع الزمن الكامل « نوار » . وهكذا يساوى زمن أى علامة من العلامات المتقدمة ضعف زمن العلامة التالية لها .

ويمكن بيان ذلك فى الشكل الآتى شكل ٥٥ .

شكل ٥٥ .



وهكذا

كتابة العزومات منصرف وكتابتها متصرف

إذا تجاوزت عدة علامات من ذوات السن « كروش » فإنه يمكن كتابتها إما منفصلة بعضها عن بعض ، أو متصلة بعضها ببعض بواسطة خط أو أكثر تبعاً لعدد الأستان « الكروش » المشتتة عليها تلك العلامات شكل ٦٥ .



شكل ٦٥ .

وهكذا

ملولها الزمنى ، أو على أشكالها المتعددة . وإنما لنورد فيما يلى جدولاً بأسماء هذه العلامات وأشكالها :-

١ - علامة الزمن الكامل وتسمى المستديرة « الروند » وترسم هكذا :

٢ - علامة  $\frac{1}{2}$  الزمن الكامل وتسمى البيضاء « بلاش » وترسم هكذا :

٣ - علامة  $\frac{1}{4}$  الزمن الكامل وتسمى السوداء « نوار » وترسم هكذا :

٤ - علامة  $\frac{1}{8}$  الزمن الكامل وتسمى ذات السن « كروش » وترسم هكذا :

٥ - علامة  $\frac{1}{16}$  من الزمن الكامل وتسمى ذات السنين « دويل كروش » وترسم هكذا :

٦ - علامة  $\frac{1}{32}$  من الزمن الكامل وتسمى ذات الثلاث الأستان « ترييل كروش » وترسم هكذا :

٧ - علامة  $\frac{1}{64}$  من الزمن الكامل وتسمى ذات الأربع الأستان « كوادريل كروش » وترسم هكذا :

وهكذا

أزمنة العزومات الموسيقية نسيمة ولبت مطلق

ليست أزمنة العلامات الموسيقية محدودة بزمن معين بل هى مختلفة باختلاف حركة الأهوية المختلفة . سرعة التوقيع ، ولكنها ثابتة بنسبة بعضها لبعض .

فليس للإنسان أن يقول إن علامة الزمن الكامل « الروند » تساوى ، فى جميع الأحوال ، عدد كذا من الثوانى ، إذ هذا الزمن متغير تبعاً للسرعة التى يجرى عليها اللحن . ولذلك يقال ، فى الأزمنة ، إن علامة الزمن الكامل « الروند » ، تساوى ضعف علامة نصف الزمن

ومن المهم أن يلاحظ أن علامات الزمن الكامل  
• الروند ، وكذلك علامات نصف الزمن الكامل • بلانش ،  
وأيضا علامات ربع الزمن الكامل • نوار ، لايجوز كتابتها  
متصلة ، بل لابد من كتابتها مفصلة ، كل علامة منها على  
حدة .



شكل ٩٠ .

والسكتة التي تساوى في زمنها علامة ثمن الزمن الكامل  
تسمى سكتة الكروش « نصف زمره التنفس أو نصف

الزفرة » وترسم كما في شكل ٩٠٠ .



شكل ٩٠٠ .

والسكتة التي تساوى في زمنها علامة جزء من ١٦ من  
الزمن الكامل تسمى سكتة دو بل كروش « ربع زمن  
التنفس أو ربع زمن الزفرة » وترسم كما في شكل ٩١



شكل ٩١٠ .

وهكذا .....

وإننا نثبت فيما يلى بيانا لأشكال العلامات الموسيقية  
وما يقابلها من السكتات



شكل ٩٢٠ .

السكتات المرسية:

تطلق لفظة السكتات الموسيقية . على الاشارات التي  
تستعمل للدلالة على المواقع التي يجب أن ينقطع فيها الصوت  
وتكتب هذه السكتات على صور مختلفة تبعاً لاختلاف  
أزمنتها التي تقاس بأزمنة العلامات الموسيقية السالفة الذكر  
فالسكتة التي تساوى في زمنها علامة الزمن الكامل .

تسمى سكتة الروند « المرامز أو الزفرة » وترسم شرطة قصيرة  
تحت الخط الرابع من المدرج الموسيقى كما في شكل ٧٠ .



شكل ٧٠ .

والسكتة التي تساوى في زمنها ، علامة نصف الزمن  
الكامل تسمى سكتة البلانش « نصف المرامز أو اللقطز »  
وترسم شرطة قصيرة فوق الخط الثالث من المدرج الموسيقى  
كما في شكل ٨٠ .



شكل ٨٠ .

والسكتة التي تساوى في زمنها علامة ربع الزمن الكامل  
تسمى سكتة النوار « زمره التنفس أو الزفرة » وترسم كما في  
شكل ٩٠ .

## موسيقى الطفل

### الالعاب الموسيقية

نشر تحت هذا العنوان ألباناً موسيقية لس  
الفرض منها الأتيان بحركات متمشية مع الموسيقى  
لحسب . ولكنها ترمي في معظم الأوقات إلى تنمية  
السمع والادراك الموسيقي ، فضلاً عن أنها تكون  
وسيلة للحصول على معلومات موسيقية ، أو تثقيفها  
بشكل . يجمع بين التسلية والاستفادة . ولهذا  
الطريقة أثرها الواضح في تركيز المعلومات . كما أن  
لها مكائدها السامية في عالم التربية الموسيقية .

إعطاء إشارة باليد بالسباق يجرى كل لاعب من الفريق  
١. نحو الفريق ب. باحثاً عن زميله المصقعة على  
صدره نوتة مائنة لنواته تماماً ، وبعد اشتراك الزميلين في  
تسمية النوتة المذكورة ، يكتب اللاعب الذي بيده القلم  
الرصاص اسم هذه النوتة على ورقة زميله ، ثم يربط صاحب  
المدبل ساقه الخيني بساق زميله اليسرى أو العكس ( بالمدبل  
المذكور ) كما لو كانت لهما ثلاث أرجل . ثم يجرى كل  
زميلين وهما على هذه الحال عاترين إلى الحكم .  
فالزميلان العائدان قبل غيرهما مع استيفائهما مطابقة  
النوتين وصحة التسمية هما الفائزان في السباق .

### سباق الاربعة النوتات

الفرض من اللعبة تسمية العلامات الموسيقية ( النوتات )  
في المدرج الموسيقي .

يختار لهذه اللعبة مكان متسع كفناء المدرسة . ويقسم  
اللاعبون إلى فريقين متساويين العدد ١٠ ، ب. بحيث  
يكونان صفين متباعدين بقدر ما يمكن ، ويصق ورقة بالدبوس  
على صدر كل لاعب مرسوم بها إحدى نوات المدرج  
الموسيقى بمفتاح صول أو فا ( حسب قوة اللاعبين ) دون  
ذكر اسم النوتة هكذا :



بحيث تطابق النوات المكتوبة للفريق الأول نوات  
الفريق الثاني تمام المطابقة ، ويعطى كل لاعب من الفريق  
الأول قلباً رصاصاً ، كما يعطى كل لاعب من الفريق الثاني  
مندبلاً كبيراً .

ويقف الحكم ، أو المعلم ، بجوار الفريق ١٠ ، وعند





# الأنشيد

## النشيد القومي

رأت وزارة المعارف حاجة البلاد إلى نشيد قومي رسمي ، يتفق به في المناسبات الدولية والمواسم الترمية . فهدت إلى حضرة الدكتور محمود احمد الحفني مفتش الموسيقى بها ، الفحص عن هذا الموضوع وتقديم تقرير عنه . فرفع إليها التقرير الآتي :

هو نشيد الأراضي السفلى . ولحن عام ١٥٧٠ ، ثم نشيد آخر لفرنسا ، قبل أن تكون جمهورية . يرجع عهده إلى القرن السادس عشر كذلك .

وليس من الضروري أن يكون للدولة نشيد قومي واحد . فان لاجتازاً مثلاً نشيدين رسميين ، أحدهما عام . وهو نشيد ( احكي يا بريطانيا ) وقد لحن سنة ١٧٤٠ . والثاني ملكي وهو نشيد ( لبحرس الله الملك ) وقد لحن سنة ١٧٤٣ .

واذا كان لازماً أن يكون نشيد الدولة . من الوجهة الشعرية . وفقاً عليها وحدها فليس الأمر كذلك . فيما يخص بالموسيقى . فكثيراً ما مرى دولة من الدول تتخذ من موسيقى نشيد دولة أخرى لحناً لنشيد تضعه خاصاً بها .

فهناك النشيد الإنجليزي السابق الإشارة اليه . و لبحرس الله الملك . قد اتخذته الدانمارك نشيداً قومياً لها بعد تغيير كلماته . شعره . بما يناسبها . كذلك أصبح نفس هذا النشيد نشيداً قومياً لالمانيا بعد تغيير كلماته .

وكذلك النشيد النمساوي . ليحفظ الله القيصر . الذي

محمود

تطلق الأنشيد القومية ، على الأغاني التي تلقى في المناسبات الوطنية أو في الاجتماعات الدولية عندما ترغب كل مملكة تمثيل نفسها .

والأنشيد القومية وإن كانت قديمة العهد يحدثنا عنها التاريخ منذ الممالك القديمة في مصر . وفينيقيا واليونان والرومان وغيرها ، يوم كانت الشعوب تستقبل قوادها وفاتحها بمثل تلك الأغاني في جماعات كانت تعدو الآلاف أحياناً . إلا أننا لانعرض في هذه العجالة إلا للأنشيد القومية في العصر الحديث حيث أصبحت لها تلك الصبغة القومية وهذا التخصيص الدولي الذي أشرنا إليه .

وهذه الأنشيد تتضمن عادة ذكر مفخر الأقدمين والتفنى بميزات البلاد وما تفضل به غيرها من الممالك . وعلى الجملة كل ما يثير حماسة الشعب حين يتفق بها وينشدوا .

وأن أقدم نشيد من هذا النوع في العصور الحديثة

عهد الحديوي اساعيل إلا أن بعضهم قد نسب وضعه إلى أحد الموسيقيين الايطاليين المعروفين ، ونسبه غيرهم إلى موسيقى ترى ، ونماه آخرون إلى موسيقى مصرى

وسواء أكان هذا أم ذلك فإن هذا اللحن الموسيقى وإن كان يصلح صلاحية كبرى لموضوع التحية والاستقبال ، إلا أنه لا يَحتمل أن يكون نشيداً قومياً يلهب الصدور ويثير حماسة النفوس .

ومنذ أن اعترف لمصر أخيراً باستقلالها أحس الشعب ، وفي مقدمته الشعراء والأدباء ، نقصاً عظيماً من جراء عدم وجود نشيد قومى يتغنى به فى المناسبات الوطنية والدولية ، وكان هذا الأحساس بالنقص « وهو ما زال نالماً له » من اكبر الدواعى التى حفزت الشعراء الى التسابق فى وضع أناشيد قومية وطنية .

فألفت فى نهاية عام ١٩٢٠ لجنة لترقية الأغانى القومية برئاسة سعادة جعفر والى باشا ، وعضوية بعض كبار الشعراء والأدباء والفنانين ، وأعلنت عن مسابقة لوضع نشيد قومى يمنح الفائز فيها جائزة قدرها مائة جنيه . فتلقت كثيراً من الأناشيد ، حكم بالأولية فيها لنشيد شوق بك الذى مطلعته :

بنى مصر مكانكوتياً فيراً مهدوا للبلد هياً

وبعد هذه المباراة استمر الشعراء يتقدمون من حين لآخر بأناشيد وطنية متعددة ، يتعذر حصرها فى هذه العجالة ، أطلق عليها مؤلفوها اسم « النشيد القومى » وهى وإن كانت تختلف قوة وضعفاً ومناسبة للفرض الذى وضعت له ، لم تتجاوز شهرة كل منها منطقة معينة وزمناً معيناً ، ولم ينتشر أحدها انتشاراً عاماً .

\*\*\*

يتبين مما تقدم أن « السلام الملكى » المتدرف به رسمياً

لحنه الموسيقىار الكبير ه هابدين ، عام ١٧٩٧ قد صاغت ألمانيا لحنه شعراً جديداً فى عام ١٨٤١ وهو نشيدها القومى الذى مطلعته « ألمانيا فوق الجميع ،

أما المارسلير وهو نشيد فرنسا القومى المشهور ، بعد أن أصبحت جمهورية ، فقد وضع لحنه سنة ١٧٩٢ .

كما أنه ليس لزماً أن يكون النشيد القومى عاماً لسائر المملكة . بل كثيراً ما يكون قاصراً على إحدى مقاطعاتها . فهذه ألمانيا مثلاً فوق نشيدها القومى العام ( المانيا فوق الجميع ) عشرات الأناشيد القومية الخاصة بمقاطعاتها العديدة . ففى النشيد القومى لبروسيا الذى مطلعته « أنا بروسى » وقد لحن سنة ١٨٣٠ ونشيد حراسة الرين وقد لحن سنة ١٨٥٤ ونشيد « اصعدى بألمانيا فى كنف الشرف » وقد لحن سنة ١٩١٤ وغيره كثير

\*\*\*

أما مصر فليس لها نشيد قومى معترف به رسمياً ، إلا نشيد « السلام الملكى » وهو مجرد لحن لا يعرف له متن رسمى متفق عليه .

وقد وضع كثير من الأدباء لهذا اللحن أوضاعاً شعرية ، فى أزمنة مختلفة ، لم يعترف بواحدة منها رسمياً وليس منها ما يستحق ذلك ، وربما كان أفضلها وآخرها ما تمخضت عنه الحركة القومية عام ١٩١٩ حيث وضعت مقطوعة بوزن هذا اللحن ومطلعها :

أرسلو السلم الى مصرأ أتر فى الطرق لنا الزهرا  
وأذع فى الشرق لنا خبرا بل هنى العالم بالبشر

ومن دواعى الأسف أن مؤلف لحن « السلام الملكى » غير معروف على التحقيق ، فهذا اللحن وإن كان مرجعه إلى

وان جاز وضع كلام له ليصير نشيداً قومياً فان لحنه لا ينهض بهذا الغرض تماماً . والأصلح أن يظل كما هو على حاله . وأفضل من هذا أن يوضع له كلام خاص بتحية الملك فيظل « سلاماً ملكياً » .

أما النشيد القومي العام فان العمل الى البلوغ إليه « فيما أرى » أن تقام مباراة عامة رسمية تتولاها وزارة المعارف أساسها ما يأتي :-

أولاً - تكوين لجنة يجتمع فيها نخبة من الشعراء والموسيقين تكون مهمتها الأولى وضع تفاصيل هذه المباراة وبيان الشروط التي يتحتم توافرها في النشيد ومهمتها الثانية التحكم .

ثانياً - تخصيص جائزة مالية تحفز هم الشعراء في التسابق في ميدان وضع النشيد المطلوب وجائزة مالية

أخرى مثلها للحنين .

ثالثاً - الاعتراف رسمياً باعتبار النشيد الفئري نشيداً قومياً . وفي هذا اكبر ضامن لنجاحه .

رابعاً - ويمكن إنتهاز هذه الفرصة باختيار الأناشيد الجيدة التي يروق للجنة التحكم اختيارها بعد النشيد الأول لتكون أناشيد وطنية يتغن بها إلى جانب النشيد الرسمي ويمنح أصحابها وملحنوها جوائز مناسبة .

\*\*\*

وقد نال هذا التقرير عناية أولى الأمر واختصه «على الوزير الجليل برعايته والموافقة عليه وسيجلى أثر ذلك قريباً إن شاء الله .

## بمناسبة فصل الصيف

تقدم لكم

شركة مصر للغزل والنسيج

بالمحلة الكبرى

أحسن أنواع الأقمشة الكتانية والسكراتى اللازمة للبدل والجلاليل  
أنغر تشكيلة للملابس اداخيلية والقمصان من الشبيكة وقماش الصايف سادة وألوان  
« مبربو متبائنا لتمكروا بمجودتها ومنانها »

اطلبوها من

مصانع الشركة بالمحلة الكبرى ومن فرعها بإشعار الأزهر بمصر  
ومن جميع محلات المايينآورة - ومن شركة بيع المصنوعات المصرية وفروعها

# سابقة

## مُسَابَقَةُ هَذَا الْعَدَدِ



### الثلاث الجمل الموسيقية الملوونة بصدر هذا

مقتطفة من مقطوعات موسيقية ( بشارف ، سماعيات ، أدوار ، موشحات ، اهازيج ألح )

## والمطلوب

ذكر اسم القطعة الموسيقية التي انتطف منها كل جملة من هذه الجمل الثلاث

وآخر موعد لقبول الاجابة يوم ٨ يولييه سنة ١٩٣٥ وستديع المجلة في العدد التالي

اسماء الثلاثة الأول والمكافآت التي ستوزعها عليهم



من اللياقة لمهنة التدريس . ومدة الدراسة بهذا القسم  
ستان ، وتقبل الطالبات فيه بالجمان ويصرف لهن الغداء  
ظهوراً .

وهذه خطوة مباركة خطتها وزارة المعارف في هذا  
العهد الميمون يتהל لها وجه الموسيقى والقائمين عليها  
والداعين إلى تدعيمها بأساس متين من العلم والفن . وهذه  
ولا ريب ، خطوة يتبعها خطوات .

### حفلة موسيقية

جاءنا من حضرة الأديب الفاضل الأستاذ محمود أُنْدَى  
فهى وصفاً بديعاً للحفلة التي أحيتها مدرسة اللسيه ، وما  
قام به تلميذاتها من البراعة في الأناشيد والرقص التوقيعي  
وما لفت النظر اهتمام المدرسة في البرنامج باللغة العربية فقد  
تغنى بعض الطالبات بأغنيتين عربيتين إحداهما تهيب بالأطفال  
إلى العمل وتحثهم على الرزاة والسكون وتدخل عليهم  
المسرة والسعادة . والأخرى قصيدة الطاووس المشهورة  
فأجندن ولنن استحسنانا كبيراً . ثم أعقب ذلك تمثيل فصلين  
من رواية مجنون ليل للمرحوم شوقي بك قام بهما بعض  
الطالبات وبالرغم من أن قوتهن في اللغة العربية معتدلة  
بالنسبة لأن أغلبهن أوريات ودراستهن جلها باللغات الأجنبية  
فأنهن قمن بمجهود مشكور جداً في تمثيل هذين الفصلين .  
وعلى الجلة فقد كانت الحفلة ناجحة تنطق مع الفخر  
بما تبذله الجالية الفرنسية من العناية بمدارسها في الناحية  
الثقافية الفنية .

### مؤتمر دولي للتعليم الموسيقى

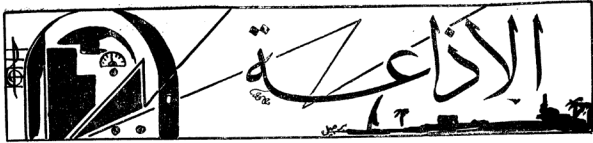
اتصل بنا أن حكومة تشيكوسلوفاكيا قررت إقامة  
مؤتمر دولي للتعليم الموسيقى في مدينة براغ عاصمة ملكتها  
في ابريل سنة ١٩٣٦ ، وستدعو إليه مندوبين من جميع الأمم  
التي تهتم بالتعليم الموسيقى

### مدرسة المعهد

أدى طلبة مدرسة المعهد الملكي للموسيقى العرية  
امتحانات آخر السنة ، وقاموا بالعبطة الصيفية التي تستمر  
إلى منتصف شهر سبتمبر سنة ١٩٣٥  
وستنشر (الموسيقى) نتيجة هذه الامتحانات في العدد  
المقبل إن شاء الله

### التخصص في تدريس الموسيقى

قررت وزارة المعارف إنشاء قسم للتخصص في  
تدريس الموسيقى للبنات ابتداء من العام الدراسي المقبل  
١٩٣٥-١٩٣٦ يقصر القبول فيه على الحازنات لشهادة  
الدراسة الثانوية قسم ثان ، فاذا لم يتوافر هذا العام العدد  
الكافي من اللائقات الحازنات على هذه الشهادة فينظر في  
قبول اللائقات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة  
ويشترط في المتقدمات لهذا القسم النجاح في امتحان  
مسابقة في الموسيقى ، العزف وقواعد الموسيقى والغناء  
الصولفائي ، وفي الكشف الطبّي والاختبار الشخصي للتحقق



هنا باب تصدنا فيه إلى أسس ما يؤديه معنى الند، فلا تخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا تستر على سيرة ينبغي بيانها ، ذلك بأن الند إصلاح يقتضى المصلح أن يحود ، ويستازم المسبب أن يصلح .  
وسيل « الموسيقي » في ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يقين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لانخاف لوماً ، ولا تخشى تريباً .  
لذلك خصصت لكل باب من أبواب الند كفواً من القاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .  
وقد وافانا أحد حضرات المندوبين بملاحظاته على الاذاعة في الأسبوعين الفارطين ، ننشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .  
« إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله »

المحرر

#### أم كلثوم وأفاعيل محطة الاذاعة

من تحصيل الحاصل أن نذكر أن لفن الآتنة أم كلثوم عشاقا في الاقطار العربية جيداً ، وأن لصوتها الخنون أجاباً يتشبهون له ، ويتعصبون لها فيه ، ويفضلونه على أصوات غيرها من المغنين ، وهم لذلك يترقبون موعد إنشادها في الراديو يعدون فيه البقائق والثراني

وقد بلغنا من غير واحد أن كثيراً من الأسر الكريمة تتراور في المواعيد المحددة لاذاعة الآتنة فيحيون ليلتها سامرين منشحين كأنهم في حفل خاص تحيه لهم الآتنة ، ولذلك فهم يألون من مفاجأتهم باعتذار المحطة عن الآتنة في الوقت المحدد لانشادها ويرجعون بالوم عليها ظناً أنها تعتذر في غير وقت مناسب .  
وقد اتصل بنا من مصدريتي أن اللوم في هذا ينبغي أن ينصب على افاعيل المحطة مع الآتنة ، فانها حين يطرأ عليها ما يلجئها إلى الاعتذار تبادر إلى إعلان المحطة به قبل الموعد بضعه أيام ، ولكن المحطة ، للأسف ، تصر على نشر برنامجها

#### آثر تعيين جبرينة

في الوقت الذي ضج فيه المذيعون من شريط ما ركز في لا يحرم عليهم من أذى وفي الوقت الذي لحن فيه إلى المحطة في الأعداد الماضية ألا تتخذ غنية عن بعض إذاعاتهم ، وفي الوقت الذي كان الجبور ينظر فيه أن تنزل المحطة عند حسن ظنه بها إرضاء لفئة مضنومة الحقوق من صفوفه إذا بنا نعلم مع الأسف أن المحطة استوردت جهازاً آخر جديداً لتسجيل الاذاعة... وبذلك سيتضاعف التسجيل وستكثر الاذاعات المسجلة وسيرد بعد ذلك الجواز الثالث والرابع تدريجياً ولا شك أن المذيعين مقبلون بذلك على بظالة مرة لها ضررها ، وكساد له أثره على الفن وعلمهم وعلى المجتمع

لايجوز للمحطة أن يجرموا التثبي بالأسلوب التجاري إلى هذا المدى في مسألة تمس المجتمع المصري في الصميم . ونحشى إن هي ظلت على خلتها هذه أن تافد ثمة المذيعين والمستمعين معاً فصل إلى نتيجة هي أعلم بمغبتها .

ولا تحظر الجهور باعتذار الآتية إلا ساعة يستعد الناس لسماعها  
والتيح بالحناء ، فتهجم عليهم بمنية تفرضها فرساً ، وفي هذا  
استخفاف غير يسير بالجهور وبالفتانين  
وهذا الذي نزوه إن صح ، وهو فيما نتقد صحيح ، يتطلب من  
الحطة التفاتا وثباتاً من الذوق

يتبع في ، التحميلات ، اليان والراست وغيرها وأنت إذا  
سمعت أبا القاري أن الحطة سذيع وصلة سيكاه فاعتقد أنك  
ستسمع بشرف ، أرابات السيكاه ،  
سماعة في مساء ١٥ يونية ومساء ٢٠ يونية ونستمعه في  
كل وصلة من مقام السيكاه

على أن موسيقانا غنية بالبخارف والساعات من مختلف  
المقامات ومن بين البخارف السيكاه نجد :-

- (١) بشرف هرام عثمان بك
- (٢) سماعي هرام يوسف باشا
- (٣) سماعي هرام عبد الوهاب

تكرار معيب

- ٢ -

### (١) يا تحيف القوام

يجل إلى أن (صالح عبد الحى) بالرغم مما كنباه عن  
إذاعته في العدد الماضى لا يحفظ من الموشحات (السيكاه) إلا  
(يا تحيف القوام) فقد غناها ثانياً مساء ١٥ يونيه  
ويظهر أن العدوى قد أصابت (عزيز عثمان) فقد غناها  
أيضاً مساء ٢٠ يونية (يا تحيف القوام) عند ما غنى وصلة  
السيكاه حيث كان الدور (في البديا ما)

ما هذا؟؟ أنسى الأستاذة جميع الموشحات السيكا ؟ إن كان  
كذلك فما أنذا أذكرهم بعضها قالت كانوا يحفظونها فليسمعونا  
إياها وإلا فنندم المعهد وسجلات المعهد وأستاذة المعهد :-

- ١ - صاح هات الراح بنت الدنان أصول أقصاق
- ٢ - قد حركت أيدى التميم ، توخت
- ٣ - صال وستان الجفون ، مربع
- ٤ - قف على اكفاف راما ، توخت
- ٥ - أنا من وجدى أنا ، أقصاق
- ٦ - فتحت أزهار من بكا الأمطار ، مخمس
- ٧ - هاتيا بالكاس هيا ، مربع

### (٢) أرابات السيكاه

بشرف يتخلله تقاسيم من مختلف الآلات كل على حدة كما

### (٣) موشحة صالح خير

غناها الشيخ زكريا في وصلة الراست مساء ١٦ يونية كما  
غناها صالح عبد الحى مساء ٢١ يونية في وصلة الراست التي  
أذاعها ليلئذ كما أذاعها أيضاً شريط ماركوني في اليوم التالي  
مع أن من مقام الراست تواشيج كثيرة جداً نذكر منها :-  
ريم فلا أصول شير

- |                     |               |
|---------------------|---------------|
| في سيل الحب         | ، مربع        |
| رصح اللجين          | ، مصمودى      |
| لى في ربا حاجر      | ، سماعي ثقليل |
| العيون الكواسر سبوى | ، دارج        |
| يا عذيب المرشف      | ، مربع        |

### رياضة السباطى

الموسيقى من الفنون التي تكتسب بتوالى العمل والدراسة .  
والتفوق فيها يحتاج كثيراً إلى الزمن وإلى المرات ليزداد صاحبها  
علماً وفناً وتخصصاً . إلا أن ، رياض السباطى ، يكاد يخرج  
من حساب هذه النظرية . ذلك أن رياضاً على حداثة سنة  
وعلى ما يتبع به الآن من قفة ، تراه قد ظهر في السنتين  
الآخريتين مرة واحدة فلم يبق للأمرام ولا للظلام ولم تصادفه

دعاية لافلية ولا كثيرة ، حتى لم تشد به مجلة أو جريدة ، بل إن الذي قدمه للجمهور وقربه إليه ، ووضعه في صفوف الفنانين لم يكن غير عوده أمام الميكروفون وألحانه التي ينترف منها المغنون قديمهم وحديثهم ويتخاطفونها وينتونها في كل مكان . يعزف بعوده منفرداً ، ويتخلل وصلات زملائه المذيعين فيجيد أياً إجادة .

لم أسر يوماً بعزفه سرورى بما أذاعه في مساء ١٤ يونية حيث عزف تقاسيم من مقام . راست ، كانت غاية في الشجو والاتقان ، ثم تقاسيم من مقام . ناصكيز ، ثم مطلقوطة . نسيت حين بعد الذي كان ، من تلحينه من نفس المقام ، كانت ناجحة حقاً إلى أبعد مدى ولم يكن نجاحها في التلحين فقط ولكن في الالتقاء الهادئ الجليل المنسجم الماطقة .

أصول دارج ٣ من ٤

• أنصاق ( أفرنجي ) ٩ من ٨

• جبب ٨ من ٨

• جورجينا ١٠ من ١٦

• قالس ( سربند ) ٣ من ٨

فكان العزف جميلاً وخصوصاً الدقة التي أظهرها عند انتقالها من ضرب إلى ضرب بما ارتاحت له الأذن كثيراً وكان . الرق ، تكاد لا تقينه من . النقران ، بسبب صفاء الإيقاع وباحذاً لو خفف . مصطنق ، من زخارف الإيقاع حتى يسيل التطبيق على من يريد الاشتراك في الضرب مع التقاسيم ولو أنها تكسب التقاسيم حلوة وطلاوة .

### موسيقى هندية

وعدنا في العدد الماضي ، أن نكتب كلمة مسبهة عن اسطوانات الموسيقى الهندية التي أذاعتها المحطة ، ووفاء لوعدنا نقول :

#### الاسطوانات الأولى

غزال أعنى موال غنته مغنية بصوت عذب ومن يدقق فيها يجدها تقرياً من مقام - كرد - وضرباً غريباً ويعيد جداً عن ضربات موسيقياً

#### الاسطوانات الثانية

يفتيا فنان من مدينة - ميسور - كتل من الموسيقى المشهورة في غرب الهند من النوع المسمى عندنا - كلاسيكي - والآلة المازقة فيها اسمها - شيراني - وهي تشبه عندنا - الكلارييت - والاسطوانة يوجهها على مقام - الجهاركا - تقرياً وضرباً يقابله عندنا - الدارج -

#### الاسطوانات الثالثة

أما هذه الاسطوانات فقد وجدناها غريبة جداً ذلك أن الذي غناها هو مطرب من - مارانا - في غرب الهند ووجهها الآخر فيه - ترجمة - الوجه الأول ويسمى - تارانا - ولكن الترجمة ليست بالآلات الموسيقية كما يتبادر إلى الذهن ولكنها بالقلم وهي تشبه

### موسى علمي

منولوجست سورى قوى الموضوع ظريف الألحان عذب الصوت حسن الالتقاء ، غانا مساء ٢٠ يونية عدة منولوجات كانت غاية في الاتقان والأبداع وكانت الحانها بحيث تمشي مع المعاني جنباً لجنب فتلا منلوج ، ياما فيه ناس ، منلوج . الحبو ، و . بانكو ، كلها دلت على ذوق في اختيار الموضوع واختيار اللحن المناسب لكل منلوج .

### محمد العقاد

عازف مجيد ، مخلص لفنه وهو في أذاعته مخلص للغة دقيق الترجمة عزف لنا مساء ٢٢ يونية مع والده . مصطنق العقاد ، أسنأد الرق والأوزان بمجموعة طيبة من التقاسيم من مقام . حجاز ، موقفة على الأوزان المختلفة بما يعتبر سابقة مشكورة لها .

قد عزف محمد أولاً قطعة من وضعه اسمها : فكرة ، ثم أتبعها بتقاسيم عادة ثم بدأ بتطبيق التقاسيم على الأوزان الآتية



بالضبط المتولجست حسن صالح حينما يقلد الآلات الموسيقية بضعه

#### الاساطوانه الرابعة

موسيقية دينة اسلاميه كلها تضرع إلى الله وتوسل إليه يغنونها في الهند مرة كل أسبوع يشد عليها المنشدون وهي تؤثر فيهم تأثيرا كبيرا أو نأخذهم بها - الجلالة - على حد تعبيرنا والاساطوانه مليئة بالضروب المختلفة ويكاد يكون ترتيبها على مقام الكرد - ويقوم بعض الاشداد فيها على كلتين يكررها المنشدون كثيرا وهما - الله توتو - الله توتو .

#### الاساطوانه الخامسة

أما هذه الاساطوانه فأنتك تتبين فيها كيف أن الموسيقى الهندية تطورت إلى الأوركستر قد سمعنا يانو وكان لاحتنا أن المقام يشبه النايوند وتنفى هناك الساعة ١٠ صباحا

#### الاساطوانه السادسة

تنفينا مقفلة هندية وقد جرت العادة بالهند أن تنفي أمثال هذه المغنية التي في الوجه الأول في وقت الصباح وهي من مقام حجاز، تقريبا واسمها الشوق إلى لقاء الحبيب، والوجه الآخر نموذج لموسيقى كلاسيكية تنفي بعد الساعة ٧ مساء

#### الأساطوانه السابعة :

أغنية لها صبغة دينية ألقتها ملكة " ميراباي " التي زهدت في الحياة وتشتفت فأصبحت في عداد القديسات وتشدها بالأساطوانه سيده بنغاليه

وعنا نعلم يمكننا أن نلخص أن الموسيقى الهندية التي سمعناها في هذه الأساطوانات معتنى فيها بالضروب والأوزان والتوقيع على الآلات النافرة المختلفة

#### منبرة أمام المبكر وفود

.. وأخيرا نفاقت محطة الاذاعة مع السيدة منبرة المهدي وليس بخلاف ماتمتت به السيدة من السمعة والصيت في أغانيها المختلفة ، فيينا كنا نحمدنا مساء ملابس البطل المغوار في رواية د صلاح الدين . إذا بنا نحمدنا في اليوم التالي مرتبة على

د التخت ، تنفي الموشحة والبور والبال الملاح . أما صوتها فليس لنا أن نساها لما امتاز به من جبهه ، المعدن ، كما جرى بذلك حد التعبير ، الأمر الذي من أجله كان لها الزعامة فظلت تحمل تاجا سنين

سبسمها إذن بالراديو ولنا نتكهن بما ستفنيه قبل سسمع د آخر ملك روى ، !! د من بعد ١٣ سنه ، أو ستعيد لنا ذكرى أغاني روايات الشيخ سلامه حجازي في اليتيمين ، د على نور الدين !! ، أو ستوسط التخت وتنافس المطربين والمطربات في القديم والحديث !! ذلك مالا يمكن أن نتبأ به الآن وسنرى مايكون

#### أغاني المرحوم الشيخ سبر درويش

ليس من ينكر أن المرحوم الشيخ سيد درويش ترك ثروة فنية عظيمة ، وخلف من الألحان والأبريتات ما أصبح ذخرا فنيا غالبا . كانت أدوار الشيخ وموشحاته قبل الاذاعة تسمعا في كل مكان ، سواء أكان في المسارح أم في الصالات ، أما الآن فقد لاحظنا أنها لم تدع بالراديو أبدا فاستغسرت من كثيرين من المطربين عن السبب في عدم إذاعتها مع أنه يوجد من بينهم من يجيدون إلقاها . فدهشت حينما علمت أن محمد اندسى بحر نجل الفقيد اتفق مع محطة الاذاعة على ألا تذيع على الجمهور شيئا منها .

ونحن بالطبع يدعشنا هذا الصرف ، الذي يحرم جمهور المستمعين من فن أحد كبار الفنانين من غير مبرر ويجعلنا نفقد فن الأستاذ بعد أن قدنا شخصه في وقت يهنا فيه أن نخلد ألمانة وينتشر فيه ، ويتغنى المنحون بروحه في التحنين ويتخذون أسلوبه فيه حجة يسرون على سنها .

وإذا صح ما أدلى به إلبا المطربون ، كانت محمد البحر مبيتا لأيه . وللوسيقى العربية إطلاقا .

ولعل المحطة تعالج هذه المسألة خدمة للفن والمستمعين .

# برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من أول يوليو إلى ١٤ منه



## الاثنين أول يوليو

صباحاً أوركستر حسن أبو زيد  
مساءً فرقة موسيقى السورارى الملكية  
مبنى وآلات - الآتنة أم كلثوم

## الثلاثاء ٢ يوليو

صباحاً أوركستر العاصمة  
مساءً فرقة الراديو الشرقية

## الأربعاء ٣ يوليو

صباحاً رباعي العقاد  
مساءً الآتنة إحصان عبده  
متولوجات فكاهية (حسن صالح)

## الخميس ٤ يوليو

مساءً عزيز عثمان  
متولوجات فكاهية (موسى حلى)

## الجمعة ٥ يوليو

صباحاً فرقة موسيقى مدرسة البوليس  
مساءً محمد صادق  
عود منفرد - رياض السنباطي

## السبت ٦ يوليو

صباحاً الخماسي الشرق  
مساءً صالح عبد الحى  
قانون منفرد - كامل إبراهيم

## الأحد ٧ يوليو

صباحاً سيد مصطفى وكورس  
مساءً عباس البليدى

## الاثنين ٨ يوليو

صباحاً أوركستر حسن أبو زيد  
مساءً الآتنة أم كلثوم  
رباعي فاضل شوا

## الثلاثاء ٩ يوليو

صباحاً أوركستر أحمد فهم  
مساءً أحمد عبد القادر  
كان منفرد - فاضل شوا

## الأربعاء ١٠ يوليو

مساءً صالح عبد الحى

## الجمعة ١٢ يوليو

صباحاً أوركستر محمد حسن الشجاعى  
مساءً إبراهيم عثمان  
السبت ١٣ يوليو

مساءً عبد القنى السيد  
رياض السنباطي

## الأحد ١٤ يوليو

صباحاً فرقة بلوك الحفر  
مساءً عبده السروجي



## موزارت

MOZART

٤

### الفصل الثاني

أن يضحك منه ، ويتلقفه الاستهزاء من جميع نواحيه  
فلا ينتهى إلا خزيان أسفا .

وكانت الأوساط المعترف بمقدريتهم على تفهم الفن  
وتقديره . يرون أن حسن تأثير النغاث يرجع إلى تقسيم  
الأوزان ، وخفة مقاطع الرقص ، وقوة المقطوعات ،  
واستغلال حجرة سليمة صالحة في الغناء الفردي . تودى  
في انسجام ، تابع التريعات . بما كان الايطاليون  
يطلقون عليها « الغناء الجميل »

ولم يكن عجيباً ، في ذلك الزمن أن يكون إنشاد  
القصاصد . وهو الغناء الفردي « Solo » قد نقل ، بقواعده  
وأصوله ، من إيطاليا إلى جميع بلاد أوروبا . واقجم  
الصالات ، والمسارح . وغزاها غزواً . وكانت الأدوار ،  
والقطع ، والمواضيع ، تد شياً ثانوياً ، قليل الأهمية ،  
لحاوها من الأفكار المبهضة ، غير أنها مرشاة بتخييلات  
موسيقية مشجية تقتضى صوت المعنى مجهوداً كبيراً ، ليس  
في قدرة كل معن أن يحتمله أو ينض به  
وكانت هذه الطريقة تحم على المؤلف الموسيقى ، أن

كانت فينا عاصمة الحكم ، ومقر السلطان ، ومربع  
جوزيف الثاني ذلك القيصر الديموقراطى ، الذى كان  
لا يتأني أن يخالط طبقات شعبه ، ويمازحهم ، وينظر في  
مصلحتهم وشكاياتهم ، وقد خلق من فينا جنة للموسيقين  
فيها الروح والريحان ، والرياض ذوات الأفنان ، والنعم  
والأحسان . وفيها شق الغناء الألماني طريقه إلى أقصى  
غايات الاجادة والاتقان والعظمة التى ينتهى إليها  
فن من الفنون .

عمت الأغاني الإيطالية ، في المهزيع الأول من القرن  
الثامن عشر ، القارة الأوروبية بأجمعها . وطنت على الأغاني  
الشعبية لبلادها ، ريفها ، وحضرها . ومن بينها الأغاني  
الشعبية الألمانية . ولقد بلغ طغيان الأغاني الطليانية مداه ،  
حتى كان من السخرية والهرو . أن يجرؤ معن على إنشاد  
أغنية ألمانية في إحدى الحفلات الراقية ، أو صالات  
الطبقة النالية ، وكان نصيب المعنى الذى يجازف بالانشاد

في استحياه ، بين ثنايا الضلوع ، وأنها سجين ، سجنها  
الآتسدة والقلوب ، وقلوب أهل فينا مرحلة تحب المرح  
والجمال ، وترحب بالجميل المفرح ، فاستل جلوك فيهم  
هذه العاطفة الخيرة . ولحن أغانيه الألمانية بالروح الفرح  
الفايض بالبشر وجمال العاطفة . ودعم أناشيده بالنفات  
الرفيقة التي تسكن إليها القلوب . وتطمئن النفوس .

ولقد جاهد أن تبرز قطعته الأوبرا ، صوراً شتى ،  
لختلف النفوس والميول والطابع ، غير أن النبلاء قابلوا  
جهاده بقنوط يهد الحيل ، ويحبب الويل ، وينثر السأم ،  
ويعث اليأس ، ولكن لم تكن نفس جلوك من النفوس  
الضعيفة التي يزعزعا أمثال هذا الجرد المتحكم في رقاب  
أولئك السادة ، بل كانت نفساً أبية ، تصمد لمهازل  
الباطل حتى تقوز بالحق ، وتعلي كلمته .

ولئن كان النبلاء جامدين ، لا يحركون ساكناً ، ولا  
يبدلون عونا ، لقد كان من الناس من يجاهر بالاعتراف  
بفضل جلوك ، وتقدير جهوده في خدمة موسيقى وطنه ،  
ورفعة شأنها ، وهذا أول كسب كسبه جلوك أضاف على  
عزيمته الحديدية ، درعاً من الفولاذ تكسر النصال دونه .  
والعجب العاجب أن القيصر ، الذي كان يحب الجمال

الفنى . ويعبض مبتكره ، ويبذل لهم عونه وتشجيعه .  
كان ينكر مجهود جلوك ، ولا يذكر له إلا الضئيل  
الخافت من الفضل . تبرعاً منه ، إن تصادف وذكر  
جلوك في حضرته .

لكن جلوك كان ألمانياً مفكراً ، هداة تفكيره الى  
البحث عن أصول العقبات ، ومثشتها . وواضعها في طريقه  
فتأثر الخطى حتى علم أن في بلاط القيصر رجلاً إيطالياً  
اسمه سالييرى *Salieri* ، وهو نديم القيصر وسميره ، كان هذا  
الرجل يبذل المستطاع والمستحيل من الحيل والألاعيب

يلحن القطعة الموسيقية وفاق حجرة المغنى ومقدرتها ،  
وهذا يتازم الملحن دراسة صوت المغنى دراسة وافية ،  
ليتلام التلحين والآداء ، فكان القطعة الموسيقية رداء  
فضله الملحن للمغنى بمقاس إن اختل ضبطه ظهرت معانيه  
وكان فينا ، حينذاك ، رجل ألماني أبى نفسه إلا  
أن يتحلل من هذه القيود ، ويتحرر من العبودية ، وأن  
يقوم بواجبه في ذلك . بأن يحارب الخضوع للحناجر ،  
والخنوع لأرادتها ، وأن يحطم أغلالها ، ويقضى على  
هوس الموسيقى الإيطالية عديمة الطعم

واسم هذا الرجل كريستوف جلوك ، وهو  
رجل عنيد ، صلب الرأى . من أهالى اورفالزو . بألمانيا .  
حديد العزم ، شديد الحزم ، لا يرده عنهما راد ، ولا يثنيه  
ثان . سائر في شبابه تلك الأصوات الجوفاء . وتأثر في  
صباه بالأستاذة الإيطاليين . ولكنه اكتسب من سياحاته  
في البلاد الانجليزية ، ما أكسب وطنه الألمانى ، في الفن  
والموسيقى ، دأماً الفخر وخالد الذكر

أراد أن يحيى الروح الموسيقى ، فتناول بحزم الأغاني  
الألمانية التي أهداها إليه كلوبشتوك ، سهلة اللفظ ، جزلة  
المغنى .

كانت الطبقة الدنيا من أهل ألمانيا ، ورعاعهم ،  
وأوشابهم ، هم الذين يهتمون للأغاني الألمانية ، ويهتفون  
بها ، وكانوا يلقون من ذلك بخمرة واستبزاء ، ولا غرابة  
فان الطبقات العليا ، وعلى رأسهم النبلاء ، كانت الصلة  
مقطوعة بينهم وبين الموسيقى الألمانية ، وكانوا يقيمون  
في صالات بيوتهم ، المباريات الفنية في الغناء ، على  
الأسلوب الإيطالى .

ولكن الأستاذ جلوك سبر أغوار النفوس ، وراقب  
نزعات الاحساس ، فرأى أن الموسيقى الألمانية ، تختفى

ليبعد جلوك عن التقرب إلى القيصر، بل لقد بلغت به الكراهية، أن يسرف في الكيد له حتى كرهه إلى القيصر.. ذلك بأن مصير الموسيقى الإيطالية، بقا أوفاد، يتوقف على نشاط سالييرى أو تهاونه. وكان يعلم يقيناً أنه لو غفل عن هذا الجبار الألماني «جلوك» لجرفه هو والموسيقى الإيطالية، وعما من ألمانيا اسمهما ورسهما، فوق جهدهم كله على الكيد لجلوك والوزارة به وبفته

وكان القيصر رجلاً ألمانياً صميماً، ناصح النسب، ناصح الحسب، فلم يجار النبلاء في هوسهم، ولا الرعايا في سرفهم، ولم يتلق بالصدق كل ما يلقيه سالييرى على سمعه، ومع ذلك ظل متأثراً بإياديه، فلم يقدر مجهود الأستاذ الألماني «جلوك» قدره، ولا أخلص الثناء عليه.

لكن جلوك كان حديد العزم صلب الإرادة، يعتقد يقيناً أن الفوز أخيراً له ولأفكاره ومبادئه، وأن النصر قريب منه يكاد يلمح بجره وسخاه. وتلك عادة المصلحين إذا اعتقدوا صحة نظرية، أو صدق مبدأ، فانهم يجاهدون في الذود عنها. وتحقيق غايتها، غير عابئين بما يصادفهم من العقبات، ولا ما ينالهم من الأذى حتى تملأ أحياناً كتبهم، ويصحبوا حديثاً في فم الزمان

والظاهر أن الإصلاح يحتط لنفسه طريقاً أيضاً ويسلك سبيلاً تخفف، ولو قليلاً، عن المصلح أعباءه وأثقاله، فقد حدثت، في البلاط المحافظ بباريس، مشاحة في الرأي بين الجلوكيين، أنصار جلوك، والبيتشيين، أنصار بيتشيني *Picini* أى بين الاتجاهات الفنية الموسيقية الألمانية. والاتجاهات الفنية الموسيقية الإيطالية. وفي النسا، جنة الأغاني وعدن الموسيقى، خذلت الأغاني الألمانية وعاصمها الوفيق لكن جلوك ما يزال يجاهد ويجاهد، ويكافح وينافح، يباس الجبايرة، وعزم الطغاة، وطال به الجهاد وامتدت

سنوه وأيامه، وللأيام أحكامها. وللسنين قضاؤها، فأصبح جلوك عجوزاً لا تقوى يده على حمل سلاحه فألقى به من يديه ضائع الأمل غائب الرجاء لولاً أن ظهر موزار

لم يتمكن موزار في اليوم الذي دعى فيه لتناول الغداء على مأدئة الثيلة «تون»، من مبارحة مأدئة الخدم في سراى المطران، أو أن يفارقهم حتى ظهر ذلك اليوم. وكلما حاول الحرب، أو التفتل أخفق في محاولته. وكان كلما هم بالزوغان، لجأه شخص من أذناب المطران أهل الدسية والمخل.

فجلس إلى المائدة بغض بلقيات المطران حتى شارفت الساعة الأولى بعد الظهر أن تنصف. ماذا! وقد وعد الثيلة أن يكون في بيتها في تمام الساعة الثانية عشرة؟ كان هذا الفكر وحده يكاد يحرق مخه، ولكنه ما كاد يتسنى من الطعام حتى أسرع يمدو إلى بيت الثيلة «تون» مضيقته الكريمة، غير عابئ. باندھاش الناس لمجلته، وتغامرهم عليه، ولا بمن يصطدم بهم من المارة فيواصل سيره دون أن يعتذر إليهم، وهكذا إلى إن بلغ سراى الثيلة، فصعد السلم قفزاً ودق الجرس ففتح له الخادم وقال له متلهفاً.

- الأستاذ موزار؟ هل أبلغ خبر وصولكم؟

- كلا سأبلغهم قدوى بنفى

واخترق المر، وفتح باب الهر، فاستقبلته السيدة الثيلة، في لهجة عناية غاية في الأنا والوداعة. تسوخته خبر تأخره. ثم قالت وهي تمد إليه يدها لتصافحه،

- ياسيد موزار! فقال وهو يلهث من التعب

- معذرة ياسيدنى وعفوا، تمكنت بشق النفس أن

أنسل اليك. وأقدم هرباً... المطران، يامولاتى

المطران.. أنت تعرفين

ووقار . كل ملاحظته تدل على أنه عرك الحياة ، وأدرك  
الكثير من أسرارها . صاخب موزار وقال له مشيراً إلى  
جلوك

— هذا هو الأستاذ السيد جلوك ، طبعاً سمعت  
بالكثير عنه وعن أغانيه الجميلة .

نظر الفنانان بعضهما إلى بعض نظرات عميقة ، كأن  
كلهما كان يحاول أن يقرأ أفكار صاحبه ، ويتعرف  
ما يدور بمخيلته . ثم اتخا كلهما بعضهما لبعض احتفاء  
التحية المججلة الصامتة ولم يتبادلا كلاماً .

— وهذه التيلة روميك ، بنت عم وكيل البلاط ،  
ورئيس مجلس الشورى . الكونت فيليب كوبنسل ، وهي  
سيدة تبحث من زمن ، عن مدرس موسيقى بارع ،  
تستطيع أن تتلقى عليه أصول الموسيقى . وتنفيد من  
مواهبه . وأظن ياسيد موزار ، أن هذه فرصة سنحت  
بالخير لك كلياً .

وهنا أومأت التيلة تون إلى موزار بطرفها ، أن  
اقبل ، ومن ثم تجاذب الجميع ألوان السمر ، وتساقتوا  
أنواع الأحاديث ، وعمهم السرور جميعاً .

جلس جلوك إلى المائدة صامتاً لا تفتب عيناه الزرقاوان  
الوديعتان عن محيا موزار ، كأنما يريد أن يكتبه مخبره ،  
كما تبين مظهره ، وكأنما يحاول أن يكشف مدى عبقرية  
هذا الشاب .

وكذلك كان موزار ، ولم كان توافاً إلى محادثة جلوك  
والانفراد به ، ولكن السيدة لم تفتله من شباها ، ولم  
تفسح له في القول بجلا . وأخيراً قالت له :

— لعلك أزمعت الإقامة هنا فبيننا ، ياسيد موزار ؟  
إن في هذا البلد ميدانا صالحاً للعمل الحقيقي المنتج . فيه  
يتلأأ فك ، وتسمو مواهبك . وتحتل عبقريتك .

— كلنا في شوق إلى تدومك . يا موزار ، تترقب حضورك  
في شغف ، وقد كاد ينفد صبرنا وصبر جميع الحاضرين  
- جميع الحاضرين ؟ جميع ال... ؟

- سكن روعك يا استاذ موزار . نعم جميع الحاضرين .  
تفضل وادخل . ستكون هنا مريض الرعاية والأجلا  
وستال غاية السرور

دخل موزار متحيراً . وآثار الحيرة مرتسمة على  
مياه !! أذا الذي تحتفل به تيلة ، في سراى تيلة ، بين  
جمع من النبلاء والأكابر . هو عين موزار الذي فر من  
مائدة الخدم في سراى الطران مذهبة ؟ ! ولم يكون هنا  
موضع احترام وإكبار ؟ وهناك موضع ازدراء وتكران ؟  
وهل كانت هذه الكونتس تشفق عليه ؟ أو تحترم فنه  
وتقدره ؟ وهل كان الرجل المنكور من الطران خليق  
باهتمام النبلاء وإعترافهم به ؟

ومرت الخواطر ، على هذا النسق ، برأس موزار  
كشريط السينما ، لم يقطعها إلا وقوف الأشراف  
والعظام احتفالاً بقدومه . وصوت الكونتس « تون » يرن  
في نعم موسيقى يعرفه اليهم

- ها هو ذا صديقنا السيد موزار ، الذى تنتظرون  
حضوره بفارغ الصبر .. قد جاء أخيراً  
ثم عرفته اليهم واحداً بعد واحد إلى أن وصلت إلى  
زوجها فقالت

- سيدى ومولائى التيل « تون » زوجى . فأسرع التيل  
« تون » يقول

- سرنى مقدمك كثيراً ياسيد موزار  
فاتحني لهم موزار انخاء طويلا ، وأخرس الأكرام  
العظيم لسانه فلم ينطق بكلمة واحدة .

كان التيل « تون » رجلا نحيف القامة ، في هيئة

- لولا المطران !! نعرف ذلك جيداً ... إذن لا ينبغي لك البقاء في خدمته . ليس ذلك الرجل إنساناً . خسارة للأمة فادحة أن تكون في حاشيته ، مقيداً بأغلاله التمسقية الفاشمة . يجب أن يسمعك القيصر ، ولو مرة واحدة

برقت عينا موزار ، ودار بهما كالمشده فجاء الخبر . ثم أفاق وهو يقول

- القيصر : مولاي أنتقولين القيصر ؟ أم إن ذلك حلم طاف بمكان الفكر من رأسي ؟ القيصر ؟ انتهى أملی أن أبلغ هذه السعادة ثم ينقضي أجلی . تلك أمنية ياسيدتي وحسب الاماني أنهم ظنون . أتئی لی أن أحظى بسمعه الشريف . يصنی الى حين أرقع تلك القطعة الرائنة في الأوبرا التي ألفتها ؟ القيصر ؟ مولاي ، هذه أضغاث أحلام

- سرّ عن نفسك ياعزيزي ، فان الأمر أهون مما تتصور . وما عليك إلا أن تحيي حفلة موسيقية عامة . كما يفعل جميع الفنانين « يتبع »



الادارة : ٩ شارع زكي

المطبعة : ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 9 RUE ZAKI  
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Taufikite - Le Caire

- ذلك أكبر مني ، لو مكنتني منها الأيام ، ياسيدتي . وأين للمطران أن يطلق سراحى ، ويبيع لي حريتي ؟

- يبيع لك حريتك ؟ وما شأنه هو بحريتك ؟ ألسنت رجلاً حراً . كامل العقل ، مطلق التصرف ؟ إن أبى المطران عليك هذا ، فدعه وشأنه ، ذلك لا يطلق . ياسيد موزار ، ولا يستطيع احتياله . كيف ؟ أقبر في السبورج عبقري مثلك ، في حياته حياة ألمانيا الفتية الفنية ؟ كلا ، لن تموت . ولن تعود إلى السبورج . أقم عندنا ، نمن بأمرك ، ونهتم لشأنك . واعتقد ، ياعزيزي ، أنك لن تموت جوعاً .

- مولاي ، صاحبة العصمة ، أى سحر تشفيته في ، فيحيل حلى صدقاً ، وخيال حقاً ؟ أى حنان تطويقتي به ، فأكاد من رفته أتحوّل لحناً ؟ أى حديث مذهب يترنم به لسانك الطاهر ، فأكاد ، من غدوبته ، أشربه ساسيلاً ؟ مولاي ! حقاً لقد عجزت عن الشكر فعددة . ويجب أن أضع بين يدي السيدة الثيلة أن أسرة موزار بأجمعها مرتبطة بأوقاف السبورج ، وعلى أنا وحدى أن أقدس مصلحة والدى ، وهو في خدمة المطران أيضاً ، ولو أشبعني المطران مقناً ورهقاً .

فقال التيل تون :

- والدك ؟ فليحضر أيضاً ، وليقم معك . فقالت زوجه :

- أجل سيكون والدك معك ، وإذن فتقطع العلاقة بينهم وبين ذلك المطران السالبورجى ، أمير المجانين .

- يا صاحبي التيل الكرم ، يكاد أبى يكون قطعة من السبورج ، يستحيل عليه أن يفصل عنها ، وفوق ذلك فان السبورج مدينة جميلة . كل شئ فيها ينم عن جمال بديع ، لولا ....



# ١٠٠٠ جنيد مصرى

يدفعها

بنك ندا وحلفون وشركاهم

لم يثبت عليه توقيفه بدون وجه حق عن تسليم أوراق مالية باعها بالتقسيط وتسدد له منها  
منذ تأسيسه إلى اليوم



بشرف سوزناک طایوس

من سجل المعهد

الراست

The second system of musical notation continues the melody. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and then a quarter note B-flat4. This is followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) and a quarter note C5. The system ends with a double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is written in a simple, folk-like style with many eighth and sixteenth notes. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of the melody. The second system contains the next two lines, ending with a double bar line and a repeat sign. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the first line of the melody.

# سماعی سوزناک مصطفیٰ رضا بک

الراست

1 <sup>الاول</sup>

2 <sup>الثاني</sup>

3 <sup>الثالث</sup>

4 <sup>الرابع</sup>

10 16

---

**Lisez et conservez**

---

**LA MUSIQUE**

Elle formera à la fin de l'année  
une utile documentation musicale

---

**LE NUMÉRO P.T. 2**

---

---

Khanahs sont plus petites que celles du Bechraw. Elle est rythmée sur l'Aqsak Samai à l'exception de la 4ème Khanah qui est rythmée sur le « Sankine Samai » ou la Valse.

Le Samai est exécuté ordinairement après le Bechraw ou à la fin d'une suite musicale (Waslah).

4) **El Tahmilah.** — Est une pièce de musique où sont intercalés des taqimes (improvisations) sur le oud, le Qanoun, le violon et le Nay et dont le rythme est le wahdah El Bassitah (unité simple).

5) **Al Mouqaddimah ou Al Ifitah** (introduction). — Est une pièce

de musique exécutée par les instruments, au théâtre, avant le lever du rideau. Elle est composée sur différents rythmes.

6) **La Polka, la Mazurka, et la Valse.** — Ce sont des pièces de musique composées spécialement pour la danse. La polka est sur la mesure 2/4 ; les deux autres ont la mesure 3/4.

7) **La Marche.** — Est une pièce de musique composée spécialement pour régler le pas des soldats. Elle est exécutée dans différentes circonstances.

8) **La Longha.** — Est une pièce de musique qui remplace quelque-

fois l'Introduction, elle est mesurée sur El Wahdah el Saira ou El Wahdah El Moutawassitah. Elle ressemble à un Bechraw abrégé.

9) **El Qitaa El Wasfieh** (pièce descriptive). — Est une pièce de musique qui exalte la tristesse, la joie, la bravoure, etc. Elle est mesurée sur des rythmes différents.

10) **El Taqsim.** — Est une musique improvisée et sans rythme. Elle est composée quelquefois sur de petites mesures comme le « Bambe », la wahdah El Moutawassitah, le Darig, l'Aqsak ou El Samai El Thaqil.

# MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

**PIANOS HOFMANN**  
**e t**  
**RADIO TELEFUNKEN**

5) **El Qassidah.** — Est une sorte de poésie dont les strophes sont composées sur un même rythme. Elle n'est assujettie à aucune mesure ni à un rythme spécial. Le chanteur la débite sur un mode quelconque suivant son inspiration. Cependant le premier vers est parfois chanté sur la mesure « El Wahdah », comme si c'était le Mazhab et ses Dors représentés par les vers qui suivent.

6) **El Monologue.** — Est un récit fait par une seule personne sur un sujet déterminé. Il peut être débité simplement ou chanté. Et dans ce cas, sa mesure est généralement la « Wahdah ».

7) **El Dialogue.** — Ses règles sont en tout identiques à celles du monologue, sauf que l'entretien a lieu entre deux personnes.

8) **El Trilogue.** — Comme le monologue, sauf que l'entretien a lieu entre trois personnes.

9) **El Nachid** (hymne). — Est une sorte de chant poétique exécuté par le chœur, cependant quelques-uns de ses vers sont parfois chantés par un soliste ; ex : les Nachides Nationaux, les Nachides des écoles et des éclaircisseurs et autres. Ces Nachides sont généralement mesurés par des rythmes simples.

10) **Al Riwayah El Moulahhana.** — Est une pièce de théâtre chantée, ayant plusieurs rythmes comme l'opéra. Mais quand des paroles sont intercalées dans le chant, c'est une opérette.

Le chant est généralement accompagné par des instruments de musique.

11) **El Taktoukah.** — Est une chansonnette ayant la forme de l'ancien Dör et dont les ghousnes peuvent être dans maqam différent. La mesure en est le « Wahdah » mais parfois la taktoukah est mesurée sur de petits rythmes.

12) **Toureq El Zikr.** — Le zikr se divise en deux parties : la première, qui s'appelle « El Ardiah » consiste à chanter des vers sur l'air des mots (La Ilaha Illallah) ou (Allah) par un groupe de per-

sonnes assises par terre. Le Mounchid (soliste) entonne le chant sur une octave au-dessus de celle du chœur. La deuxième partie consiste en des vers chantés par le groupe. Le Zikr, dans ce cas, est récit sans chant ; c'est-à-dire en gardant seulement la tonalité du maqam dont est composé le Tariqah. Dans tous ces cas, la mesure est toujours la wahdah El moutawassitah (l'unité moyenne), qui est garantie par le Zikr.

13) **Toureq El Mawlid.** — Comprend deux parties : la première s'appelle « El Radd », la deuxième s'appelle « El Darig ».

El Radd consiste en ce que les deux premiers vers d'une qassidah (poème) sont chantés par le chœur alors que les deux vers suivants sont chantés par le soliste, mais toujours du même maqam. Puis le chœur reprend le chant des deux premiers vers et ainsi de suite. La mesure est la wahdah El Moutawassitah ou le Samai El Darig.

El Darig (2ème partie) est une qassidah composée et chantée par le groupe. Au milieu du chant, le chef les interrompt pour chanter à son tour un vers ou une partie d'un vers de la qassidah mais sur un air différent ; puis le chœur continue le chant.

14) **Aghani El Zifaf** (chansons des cortèges de mariage). —

Ce chant, qui est exécuté dans les cortèges de mariage, est une sorte de Zagal composé dans le genre du Mazhab et des Aghanes dans un Dör. La mesure est le temps simple.

15) **El Tarat' El Dinieh** (chants religieux). —

Ce sont des cantiques rythmés ou non, que l'on chante dans des lieux d'adoration ou dans d'autres circonstances.

16) **Aghani El Higga** (chansons des pèlerins). —

Ce sont des mots généralement chantés dans le rythme au moment du départ d'un pèlerin au Hidjaz, pendant le voyage et à son retour au pays.

17) **Aghani El Raqs** (chansons des danses). —

Ce sont des mots composés sur plusieurs rythmes, et accompagnés ordinairement par les instruments et par le Duff et la Daraboukka. Ce genre de chant a pour but d'activer les mouvements des danseurs ou danseuses.

18) **El Aghani El Chaabieh** (chansons populaires). —

Ce sont des chansons simples et d'une composition facile, que le peuple peut répéter aussitôt qu'il les entend. Ces chansons ont pour but de propager les bonnes moeurs et d'aider les ouvriers dans leurs travaux. Elles ont ordinairement la mesure simple.

## DIVERS GENRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

Expliquons ensuite les divers genres de musique instrumentale au point de vue de leurs caractéristiques et leurs rapports avec les rythmes.

1) **Al Doulah.** — Nom donné à une petite introduction par laquelle débute les Adwar et autres morceaux dont la mesure est généralement le Wahdah.

2) **El Bechraw ou Bachraf.** — Mot persan qui signifie « aller en avant ». En musique turque, il prend le sens de « d'introduction » ou pièce mélodique qui commence une suite musicale (El Fasl), autrement dit « Al mokaddam ».

Le Bechraw est un morceau de musique composé souvent de cinq parties. Les 4 premières s'appellent « Khanah », et la 5ème s'appelle « Taslim » et se répète après chaque Khanah. La première Khanah ainsi que le Taslim sont composés du maqam dont le Bechraw a pris le nom. Les trois autres Khanahs sont composées quelquefois de différents maqams.

Les Bechraws sont composés sur de grands rythmes de différentes espèces.

3) **El Samai.** — Pièce de musique qui ressemble dans sa composition au Bechraw mais dont les

pas limitée au domaine de la musique scientifique, mais elle comprend encore la musique pratique. Il est possible que la musique des cités s'inspire de celle des villages lors qu'on la connaît à fond. J'ai commencé par l'enregis-

trement des chants des matelots qui pourront être une bonne inspiration pour les compositeurs qui désirent composer des chants modernes de ce genre. J'espère que les autres disques, aideront à rap-  
peler à l'Egyptien cultivé son tré-

sor d'art musical des habitants de son pays. S'il réussit à s'inspirer de cet élément, il développera sa musique et évitera le danger de l'introduction de la musique étrangère dans les chants égyptiens.

## Genres de composition musicale arabe employés en Egypte

### Chants.

#### GENRES DE COMPOSITION

Mouachaha, chant de « Yaléil », Mawal, Dör, Khassidah, Monologue, Dialogue, Trilogue, Nachide, Riwaya Moulahanah (Opéra), Taktukah, Tourok El Zikr, Tourok El Mawlid (Chansons de la naissance du Prophète), Aghani El Zifaf (Chansons des cortèges de mariage), El Taratil El Dinieh (chants religieux), Aghani El Higag (chant des pèlerins), Alhane El Raqs (chansons de danses), Al Aghani el Chaabiah (chansons populaires), etc.

### Instruments de musique.

#### GENRES DE COMPOSITION

Doulab, Bechrew, Simai, Tahmilah, Al Mouqaddimah ou Al Iftitah (Introduction), Polka, Longha, Mazurka, Marche, Valse, Al Kitaa, Al Wasfiah (musique descriptive), différentes espèces de taqasims (improvisations), etc.

Expliquons d'abord les divers genres de composition (chants) au point de vue de leur caractéristique et leur rapport avec les rythmes :

1) **Al Mouachaha.** — Al Moua-

chaha est l'ensemble de mots rimés et mesurés, composés en grande partie d'arabe littéraire et dont l'air est mesuré par des rythmes spéciaux. La première partie s'appelle « Badaniah » ; la deuxième est composée sur le même air que la première, et elle est suivie par ce qu'on appelle Khanah, Salsiah ou Doulab, dont l'air diffère l'un de l'autre. Le Khanah constitue généralement la partie des notes aiguës du maqam dont est composée la Mouachaha alors que la Salsiah représente la partie des notes graves du même maqam. Enfin la dernière partie de la Mouachaha est chantée sur le même air que la première, et s'appelle qallah.

2) **Chant de « Yaléil ».** — Yaléil signifie : Oh ! nuit. Et ce mot est chanté avec mélodie, suivant les règles des maqamates (modes). Ce chant est parfois mesuré par un rythme appelé « El Bambe » ou « El Wahdah El Moutawassitah », ou par d'autres rythmes tels que « El Samai El Darig », « El Aksak », « El Samai El Saqil ».

3) **El Mawal.** — Ce chant en prose rimée est généralement tiré de certaines poésies de la catégorie appelée « El Bassite ». L'air est composé par le chanteur qui ne tient compte que des maqamates et ne s'astreint à aucune mesure.

4) **El Dör.** — Est une pièce de poésie appelée « Zagal », qui, dans

sa cadence ressemble à la Mowachaha, mais où la langue vulgaire domine.

La première partie de ce « Zagal » s'appelle « Mazhab » ; et les parties suivantes s'appellent « El Aghsane » (pluriel de Ghousne).

Autrefois le Mazhab (Refrain) était chanté par le choeur, et le premier Ghousne (le Couplet) par le chef. Les autres parties (aghsanes) étaient chantées successivement par un des choristes, alors que le choeur reprenait le Mazhab après chaque Ghousne. La composition du Mazhab était exactement la même que celle du Ghousne et avait souvent comme mesure « El Wahdah El Moutawassitah » qui est équivalente à une blanche.

Le Dör prit ensuite une nouvelle forme consistant en ce que le chanteur répétait la deuxième partie du chant (le ghousne) plusieurs fois, en variant l'air sous différentes modulations. Tantôt il chantait seul une partie du Ghousne sur un autre que celui du Mazhab ; tantôt le choeur s'associait à son chant en répétant après lui la même phrase une ou deux fois. Le Chanteur reprenait à son tour d'après son premier rythme et ainsi de suite.

Ce genre de dialogue mélodique s'appelle « El Hank ». Cette nouvelle forme du dör est en usage aujourd'hui encore.

Du 3 au 6 mai à El Kantara pour entendre les Bédouins du Sinaï.

Ayant entendu beaucoup de morceaux de chant et de musique instrumentale, je ne peux pas faire une description suffisante avant de donner des indications sur le contenu des disques. Ce rapport, d'ailleurs, ne touchera que quelques points essentiels.

## LE DELTA

La musique du Nord du Delta se distingue de celle du Sud par son ampleur et le nombre de ses rythmes.

Cette musique se rapproche beaucoup de la musique simple des cités, elle n'est pas soumise à ses formes. Ces habitants ont un genre traditionnel de chant qui se compose d'une versification libre chantée par les hommes et connue sous le nom de « Mawal » que l'on chante accompagné de « l'Arghoul ». La manière d'employer « l'Arghoul », le genre et les modes et son accord avec le « Mawal », peuvent être considérés comme caractères distinctifs de la musique villageoise de la Basse Egypte. J'ai observé minutieusement les différentes mélodies de « l'Arghoul » qui se produisent au moyen de quelques morceaux de roseau troués et joints l'un sur l'autre. J'ai remarqué encore dans ces régions plusieurs genres de chansons que les femmes chantent dans les noces et les banquets ou pendant la cueillette du coton et à leurs moments de loisir.

## LA HAUTE-EGYPTE

La musique des paysans de la Haute Egypte tend vers la musique mauresque dans le rythme et la composition. Ici comme sur les côtes orientales de la Tunisie, peut-être les habitants ont-ils pris quelques genres de chansons aux Bédouins.

Pendant mon séjour à Louxor j'ai eu l'occasion d'étudier un genre de chanson spéciale à l'Egypte qui comprend le chant des maîtres sur le Nil.

Il est évident que ce genre de chant n'existe plus dans les autres régions du Nord de l'Afrique qui n'ont que des torrents dont la plupart sont secs pendant une certaine période de l'année.

Ayant passé à Louxor un temps suffisant pour entendre des chansons nubienues et avoir une idée sur l'art vocal des habitants de la région limitrophe du Sud, j'ai observé une différence essentielle chez les nubienues et leurs voisins du Nord ; cette différence est sensible dans la langue, le rythme et la diction.

Ayant étudié minutieusement le chant des hommes, des femmes et des enfants de l'Oasis de Kharga, ce travail est la continuation de la même tâche effectuée en Tunisie et en Algérie et qui est d'une importance qui n'attire que l'attention de quelques spécialistes.

## FAYOUM

Il y a une grande ressemblance au point de vue musical entre les Bédouins dont la plupart habitent les oasis qui sont considérés comme leur patrie et les Bédouins de Tunisie et surtout de Tripolitaine. Cette ressemblance est sensible dans leur diction.

La seule différence existe dans la nomenclature et le nombre de manières de composition qui diminuent au Caire. Cette divergence s'accroît en se dirigeant vers la Tunisie, et je crois qu'elle diminue en Algérie ; pour le comprendre il faut étudier l'histoire de l'émigration des tribus de Bédouins et savoir si le nombre de manières de composition des Bédouins égyptiens représente l'état original ou si, au contraire, elle est en dégénérescence depuis leur migration vers les régions de l'Est.

## SINAÏ

Les chants du Sinaï diffèrent beaucoup de ceux des Bédouins des régions de l'Ouest que l'on chante à Fayoum. J'ai rencontré beaucoup de Bédouins, à la station quarantenaire de Kantara et plusieurs d'entre eux ont démontré une habileté musicale et un grand plaisir pour le chant. Ils

ont chanté, outre le chant vocal, des chansons accompagnées par le « rebab ».

On peut inciter facilement leurs femmes au chant. Il est indispensable de connaître la musique de la Syrie et de l'Arabie avant de juger la musique des Bédouins de l'Est.

On peut dire que le genre monotone de chant bédouin s'étend du Nil jusqu'à l'Ouest, mais les morceaux de musique bédouine asiatique que j'ai entendus à Sinaï dérivent de différentes traditions auxquelles ils se rattachent.

— — —

Après mon voyage, je désire exprimer mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidé, comme le Dr. El Hefny, Inspecteur de la Musique au Ministère de l'Instruction Publique, Mohamed Effendi Aref, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture à Tanta ; Dr. Ahmed Hussein, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture ; Ahmed Effendi Rouchdi à Deffa ; Mr. Abdel Rahman Mohamed Zidan à Abou Gandir (Fayoum) ; le Dr. Mohamed Abdel Khaled à Kantara, et tous ceux qui m'ont fait entendre des chants ou de la musique instrumentale.

J'espère que mon voyage sera intéressant à plusieurs points de vue, et peut-être aura-t-il quelque importance pour les recherches musicales. J'ai déjà indiqué que quelques branches de la musique égyptienne des villages se rattachent étroitement à la musique des voisins des deux côtes de l'Egypte. C'est une question importante pour l'étude de la musique arabe à l'avenir.

Quant à la musique égyptienne, j'ai tâché de faire une description musicale plus ou moins nécessaire autant qu'on a besoin de connaître les autres manifestations de la vie égyptienne et les accents du pays. Ce travail n'exige pas de découvrir les différentes formes de la musique villageoise dans les régions de l'Egypte comme les Moudriehs de Minieh et d'Assiout, les oasis du Nord et le désert arabique.

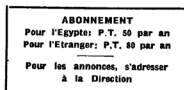
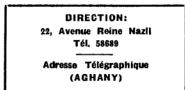
L'étendue de mes études n'est

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)



No. 4. 1ère Année.

1er Juillet 1935. P.T. 2.

## Voyage en Egypte pour les recherches musicales

par le Dr. Robert Lachmann

Répondant au désir de MM. les membres du Congrès de la Musique Arabe, j'ai voyagé dans plusieurs régions de l'Egypte pour étudier la musique vocale et instrumentale du pays dans son centre naturel, et enregistrer quelques modèles sur des disques.

Ces disques seront envoyés par la Discothèque de Berlin quand sa situation financière permettra d'imprimer ces disques au moyen de l'électricité. Le but de mon voyage ne consiste pas à ramasser au hasard quelques morceaux populaires ; nous avons un programme clair et bien déterminé qui comprend l'étude détaillée de la musique dans tous les pays islamiques et l'enregistrement phonographique de quelques modèles caractéristiques permettant de donner des indications bien détaillées.

Mon voyage tendait au même but que la Commission de l'Enregistrement dont j'ai eu l'honneur d'être le Président. J'avais également l'intention de faire de ce voyage un trait d'union avec mes précédentes études concernant la musique algérienne, tunisienne et tripolitaine.

Les résultats de ces études n'ont été publiés qu'en articles séparés ; l'un fut publié en 1923 dans la 5ème année de « Archiv. f. Musikwissenschaft » et traitant de la musique de la ville de Tunis. Un autre article fut inséré en 1929 dans « Festschrift f. Johannes Wolf » à propos des instruments de Musique des Bédouins et de leurs relations avec l'ancienne musique grecque.

J'ai enregistré à cette époque 300 disques de Tripolitaine, Tun-

sie et d'Algérie. Je suis en train d'en faire une liste descriptive.

Quant à la musique arabe théorique, j'ai déjà fait une étude en collaboration avec le Dr. Mahmud El Hefny sur les pamphlets musicaux d'El Kindi ; nous avons publié en 1930 à Berlin le texte arabe avec annotations. Nous avons indiqué l'importance de cet ouvrage comme ancien document. Vu les questions techniques qu'on me confiait à Berlin, j'étais obligé de limiter ma visite à un mois et de circonscrire mes recherches à la musique égyptienne surtout à la villageoise. J'ai séjourné dans les localités suivantes :

Du 7 au 16 avril à Tanta (pour visiter les villages du Delta).

Du 18 au 27 avril à Louxor et dans l'Oasis Kharga.

Du 28 avril au 2 mai à Fayoum.



M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَّاتُ بُورْنَاخ

تأسست ١٨٩٧ سنة

سجل تجاري رقم ١٢٢

بناح الإقليم السابق رقم ٢٠ بصرى - تلغرافيا بورناخ - بصرى

تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة وتعليق وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متمدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466

R.C. 127

Cables: Busnach - Cairo

أعظم دليل على جودة أصنافنا ومهاودة أسعارنا  
أن

روض الأطفال

فرق الكشاف

الاندية الموسيقية

موسيقى الملاهي



فرق الموسيقى الأهلية

الموسيقى العسكرية

موسيقى المجالس الريفية

تخت المغنين والملاهي

جميعها أصبحت لا تستعمل غير آلات وأدوات موسيقية من توريد محلاتنا لأن رؤسائها المتضاهين في فن الموسيقى لم نغرم  
المظاهر والاعلانات الكاذبة

## ***La Musique***

---

Revue hebdomadaire  
paraissant provisoirement  
chaque quinzaine

---

**Organe de l'Institut Royal  
de la Musique Arabe**





# La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

ESTABLISHED IN 1914

M. EL HEFNY, Ph.D.



# الموسيقى

للسامع الماهر الذي لموسيقى العربية

تأليف: الخضر المصطفى  
مكتبة محمد بن عبد الوهاب



الرقم ٢٠ ملها

السنة الأولى

١٦ يولية سنة ١٩٣٥



الرقم ٢٠ ملها

العدد الخامس

القاهرة في ١٥ ربيع ثانی سنة ١٣٥٤

كلمة المحرر

حماية الموسيقيين

شيخ الطائفة

الموسيقى

مكتبة الموسيقيين

تصدر نصف شهرية مؤقتة

لإسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

رئيس المعهد: دكتور محمد عبد الحفيظ

الاشتراكات

الوزارة

٢٢ شارع المسكدة - مصر  
تليفون رقم ٥٨٦٨٩  
العضوية السنوية ٨٠ « خسارة »  
الاشتراكات يبرهن عليها مع الوزارة

في هذا العدد

مبادئ الموسيقى النظرية	حماية الموسيقيين
تشييد الصانع	الاتحاد الإغريقية في الدولتين
قسم التخصص في تدريس	القديم - والوسطى
الموسيقى للنبات	بحث في المقامات ( نهضة العرب )
نتيجة مسابقة العدد الماضي	تدوين الموسيقى العربية
في عالم الموسيقى	السلم العربي
نتيجة امتحان مدرسة المعهد	الأدب في الفرنسية
الإذاعة	سوت الرضيع
رواية الجبل	الموسيقى في كليات
مقطوعات موسيقية	أبو العرج الإسماعيلي
	نواذر وكشكاهات
	التقسيم الفرنسي
	ادماج الآلات الغربية في الموسيقى العربية

كان الموسيقيون في مصر، إلى عهد قريب، يتبعون نظاماً أشبه ما يكون بنظم الحايات الموسيقية العربية، يخضعون له ولا يحيدون عنه، وكان النظام يكفل لهم حمايتهم ووسائل العيش، وأسباب الحياة، وترتيب العمل وتنسيقه على وجه يضمن رزقهم ويحفظ كرامتهم ويصون ماء حياتهم.

ولذلك آثرنا أن نمدد لبحوثنا في « حماية الموسيقيين » بلوحة عن ذلك النظام ليتعرف القراء الحياة الموسيقية ماضياً وحاضراً .

\*\*\*

كان للموسيقيين شيخ يسمى « شيخ الطائفة » تسمى شياخته :

أولاً - على الآلاتية وكان يطلق عليهم « المزاهرية ، وهم جماعة المنخين والمنشدن والمغنيين في التخت .

ثانياً - طوائف الزمار البلدي ، وموسيقى التحاس والشموتية « المداحين والشفرة ، وطوائف أخرى رؤى

أنها تمت إلى الموسيقى بسبب وأقرب إليها من غيرها من الحرف (١)

وآخر من تولى شيخه « الطائفة » في القاهرة وحمل لقب « الشيخ » هو المرحوم احمد افندى خطاب ، أحد مُجوّدى العرف بالقانون في ذلك الزمن ، اشتغل في تحت عبده الحامولى ومحمد عثمان وغيرهما . وكان أحد أعضاء الفرقة الموسيقية في سراى الخديوى اسماعيل ، وكان يُعلّم الموسيقى والقانون في دائرة البرئيس نفظة هانم ، ودائرة البرنس حسين ، والبطان حنين ، ودائرة الخديوى توفيق باشا .

لم تكن مهمة « الشيخ » قاصرة على الرئاسة الاسمية . والشيخية المنوية ، بل كان له قوة وله سلطان مطاع ، استمده من سلطان الحكومة التى كانت تكل إليه أمر تحصيل الضريبة لها من جميع محترفى المهن المتقدمة ، تلك الضريبة التى كانت تسمى « الفردة » ، والتى كان يقدرها « الشيخ » بالنسبة للدخل السنوى لكل محترف ، وبخاصة الموسيقيين .

ومن أخص مهام « شيخ الطائفة » الترخيص لمن يرغب احتراف الغناء ، فما كان لمغن أن يتغنى إلا برخصة من « الشيخ » . فكان بذلك يحول دون المتطفلين والفضوليين وغير الناضجين فناً من احتراف الغناء ، وبهذا كان يمنع الإباحة المطلقة ويحمى المحترفين من مزاحمة الادعاء .

ولهذه الرخصة أسلوب طريف ، ذلك بأن من يأنس في نفسه الكناية والمقدرة على احتراف فن الغناء ، كان يتقدم إلى « شيخ الطائفة » ، يلتمس امتحانه ، فيجمع له « الشيخ » هيئة من كبار الموسيقيين والمغنين يؤدى أمامها الراغب امتحاناً يغنى فيه سبع وصلات مختلفة من مقامات وضروب وأوزان متنوعة .

ويحدث هذا الامتحان ، عادة ، في بيت الممتحن ، فاذا جاز الامتحان استقبلوه بكلمة « يستاهل » ، وهى كلمة اصطلاحية تواضعوا عليها وهى بعينها الرخصة في الغناء ، ثم « يحزمونه » دليلاً على النجاح ، فاذا قيل فلان « متحزم » دل ذلك على أحقيته وجدارته لاحتراف الغناء ، ووجب على « شيخ الطائفة » تسجيل اسمه .

ومن المغنين المشهورين الذين تحزموه عبده الحامولى ، ومحمد عثمان ، ومحمد سالم ، ومحمد المسلوب ، ومن المنشدين الشيخ البيطار . والشيخ خليل محرم ، والشيخ محمد الشنورى ، والشيخ يوسف المنيلوى ، والشيخ خليل رضوان .

وكان يستحيل على الذين لا يؤدون الامتحان أن يرخّص لهم بالظهور في حفلات عامة . مهما تحاليوا في ذلك ، فاذا حدث أن اتفق أحدهم مع بعض الموسيقيين وغنى في حفل ، فإن « الشيخ » كان يستعين على إسكاته ومنعه من الغناء بالبوليس الذى كان يلبي طلبه ويفذ أوامره . وكذلك كان يوقف معاونيه من الآلاتية .

وكان لشيخ الطائفة وكيل يسمى « المختار » ، أخص أعماله معاونة « الشيخ » في مهامه . وآخر هؤلاء الوكلاء « المختارين » هو المرحوم أحمد العقاد .

ولم يكن نظام « شيخ الطائفة » متبعاً في القاهرة وحدها بل كان لكل عاصمة « شيخ » يتولى شئون الموسيقيين ويسهر على حمايتهم .

(١) كان تدعى هذه الطوائف الحواة وينبغي التماس وملاحي الفردة ( الفردانية ) .



وما يجدر ذكره هنا، تنوياً بأزدهار الموسيقى في ذلك الزمن. أن كان بمدينة المنصورة وحدها ستة عشر نخبةً موسيقياً معترفاً بها.

وكانت الحكومة هي التي تنتخب « الشيخ » وتختاره، بعد استشارة المحترفين وتعرف رأيهم فيمن يصلح منهم للشيخاء عليهم.

أليست هذه صورة من الاعتراف بوجودهم وتقدير شخصيتهم؟

ألم يكن استدعاء الحكومة للموسيقين واستشارتهم في تعيين شيخهم اعترافاً من الحكومة بحمايتهم وصيانة مصالحهم وعدم العبث بها والبث فيها إلا بمشورتهم؟

وإذا كان هذا شأن الموسيقين في أواخر القرن التاسع عشر إلى مستهل القرن العشرين، أليس من المحزن أن يصبح شأنهم على ما نرى من التثت والقفوضي بعد أن انصرم القرن أو يزيد؟

كان في القاهرة عدة قهاوى، يحيا فيها الغناء، يتداوله مساء كل ليلة، مغنون على تخوت مُعدة لذلك.

وكانت تلك القهاوى في حيازة بعض الأجانب يديرونها ويحسنون القيام عليها، وكان يستحيل على أى مغن أو أى نخت أن يشتغل في إحدى القهاوى إلا عن طريق « شيخ الطائفة » ورخصته فيه. وما كان لصاحب قهوة أو مديرها أن يتفق مباشرة مع المغنى والتخت ما لم يحصل على قبول الشيخ ورضائه. وفوق هذا فلم يكن لأحد من أولئك المغنين أن يغيب أو ينقطع عن عمله بتلك القهاوى، لاشتغاله بأحيا. حفلات الأفراح أو غيرها إلا بأذن من « الشيخ »، هنالك يتحتم عليه أن يتدارك الامر فيعين من يحل محل المغنى أو التخت المتغيب، وكان لديه لهذا الغرض فرق احتياطية.

كانت تلك القهاوى القائمة بمديقة الازبكية أو ما يجاورها ويقرب منها، خاصة بالمغنين والتخوت من الرجال وحدهم أما المغنيات ممن يطلق عليهن اسم « العوالم » فكان لهن « أكشاك » خاصة بهن، قائمة إلى جانب القهاوى الموجودة في حديقة الازبكية، وهى وقف عليهن، لا يختلط بهن فيها أحد من الرجال سواء أفتنين أم رقصن.

ألا ترى من هذا أن حماية الموسيقين كانت، إلى حد ما، مكفولة بهذا النظام والوحدة؟

وقديما كان النظام والاتحاد أقوى عوامل المحافظة على الحقوق، وأشد وسائل الحماية الفنية.

ولعلنا نوفق، إن شاء الله، إلى لَمَّ الشَّمَل وتوحيد الغايات، ونزع الأحقاد لنصل بالموسيقين إلى ما يليق بفهم الجليل من الرعاية والكرامة.

وكثرهم والحمد لله



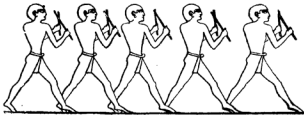
## موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

### الآلات الايقاعية

ذكرنا في هذا المكان من العدد الماضى الآلات الوترية وآلات النفخ التى عرفها قدماء المصريين فى الدولتين القديمة والوسطى ، واليوم نأتى على ذكر النوع الثالث من الآلات ، وهو الآلات الايقاعية أو آلات النقر .

وبرغم أن هذا النوع أقدم الأنواع الثلاثة فهو أقلها قيمة فنية ، إذ لاتصل آلاته اتصالاً مباشراً بفن النغم إنما تقتصر فى وظيفتها على تقوية الايقاع وتنظيم حركته . كهمة التصفيق ، ، وتلك الآلات هى :

المصفقات على اختلاف أنواعها ، والنقارات ، والأجراس . والجلجل ، والشخاليل ، والطبول . وكانت تستعمل فى تنظيم حركة العمل ، أو حركات الرقص فى أعياد الحصاد ، أو تحضير التيز . ولقد دللنا فيما سبق كيف حاول الإنسان الأول - مدفوعاً ببليقته - أن يجد الآلات الموسيقية فى جسمه ، فكانت اليدان والقدمان أقدم تلك الآلات ، وكيف أنه صنع بعدها المصفقات والمقارع مستعيناً بها عن اليدين والقدمين ، ثم راح يتفنن فيها شيئاً فشيئاً . ولقد مرت مصر حتماً بهذه الأطوار . وإنا نجد المصفقات فى الدولة القديمة مختلفة الأنواع تصنع عادة من الخشب أو الحجر أو العاج أو العظام أو المعادن ، فربى مثلاً :



صورة ١

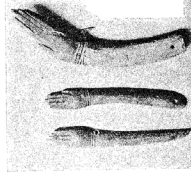
النضبان المصفقة

١ - النضبان المصفقة: صورة ١  
وهى صورة رقص الحصاد  
بالنضبان المصفقة من نقوشات  
الأسرة الخامسة ، الجيزة مقبرة  
رقم ١٥٠ . وهى عصى رفيعة يبلغ

طول الواحد منها نصف متر تقريباً ، تصنع عادة من الخشب .

الأذرع المصقفة

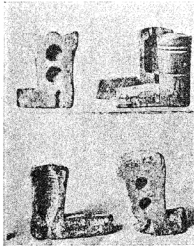
٢ - الأذرع المصقفة: «صورة ٢ - وهي نحت دقيق من الخشب غاية في الاتقان لأشكال من اليد مع الأصابع وأعلى الساعد، محفوظة في المتحف المصري ببرلين (١) ، وتختلف أحجام هذه الأذرع ولذا، فإن الأصوات الصادرة منها مختلفة الألوان، وتصنع عادة من العاج أو العظام أو الخشب.



صورة ٢

الأرجل المصقفة

٣ - الأرجل المصقفة: وهي نوع من



الصاجات على شكل الأرجل تستعمل مزدوجة وتختلف أحجامها «صورة ٣ وهي صاجات من الخشب على شكل الأرجل محفوظة بالمتحف المصري ببرلين ،

الألواح المصقفة

٤ - الألواح المصقفة: «صورة ٤ - وهي أناء من

صورة ٣

الحزف، من قبل الأسر. منقوش عليه الألواح المصقفة. وهي ألواح خشبية طول كل منها ٤٠ سم تقريباً .



صورة ٤

الروس المصقفة

٥ - الروس المصقفة: «صورة ٥ - وهي صورة رقص من نقوش الأسرة السادسة تستخدم فيه الروس المصقفة، وهي نحت دقيق ينتهي



صورة ٥

برأس غزال، وقد يكون على شكل رأس إنسان أو رأس حيوان آخر كراس عجول مثلاً وتصنع عادة من المعدن أو العظام

«١» الأولى من أسفل هي نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف ، محفوظة بمتحف برلين تحت رقم ١٠٧٢٥ والأولى من جهة اليمين نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف ( والآخر ملون بالاحمر ) محفوظة بمتحف برلين تحت رقم ٤٧١٥ وأبعاده : ٢٤ سم طولاً و ٣٩٨ سم عرضاً ١٩٢ سم سكباً وفي الجهة اليسرى نحت لزوج من ساعد اليد والكف ملون بالاحمر محفوظة بمتحف برلين تحت رقم ١٥٢ وأبعاده : ١٩٢ سم طولاً و ٢٨٦ سم عرضاً و ٨٧ سم سكباً



صورة ٦

٦ - الاجراس والجلجل : « صورة ٦ » وهي أجراس من البرنز محفوظة بالمتحف المصري ببرلين ، وأقدم أنواعها ما كان على شكل النصف المحذب للبيضة يخترقه سلك من الحديد يكون الحلقة التي يعلق منها الجرس ، أو الجلجل من الخارج . وينتهي السلك في الداخل بالتواء كروى يقرع الجدران . وقد ارتقت الجلجل فيما بعد فظهرت منها أنواع متعددة .

٧ - الشخايل : كان لدى قدماء المصريين الكثير من أنواع الشخايل المختلفة « صورة ٧ » وهي شخيلة محفوظة بالمتحف المصري ببرلين . تحت رقم ١٢٤٥٣ « ذات مقبض ليد مصنوعة من نوع من الخيزران المجنول والشخيلة نفسها على شكل كثرى تحبس داخلها قطعتان من الزجاج الأصفر يحداثان الشخلة . وفي الغالب أن هذه لعبة من لعب الأطفال . وارتفاع الشخيلة نفسها ٧ سنتيمترات ومقطعها ٦ سنتيمترات وارتفاع المقبض ١٩ سنتيمتراً .



صورة ٧



صورة ٨

٨ - الطبول : وأما عن الطبول فانه بالرغم مما هو ثابت في علم الآلات الموسيقية من أن وجودها يسبق وجود آلات النفخ والآلات الوترية . وقد عثرنا في نقوش الدولتين القديمة والوسطى من صور آلات النوعين الأخيرين ما هو غاية في الاتقان ، فأنتا لم نعتز في نقوشات الدولتين المذكورتين ما يدلنا على أنواع الطبول التي كانت تستعملها . وليس هذا دليلا على عدم وجود الطبول بل هو دليل على أنه قد طال الزمن على استعمالها حتى صارت ميثلة مهيئة أو على الأقل انحطت إلى الطبقات الدنيا من الشعب ولم تعد من الآلات ذات القيمة الفنية التي تستحق

أن تدون في نقوش هذا الوقت . وعلى كل حال فانتا لم نجد في مخلفات هاتين الدولتين ما يمكننا أن نقطع به في أمر ما كان مستعملا فيهما من الطبول « وصورة ٨ » من نقوش مقابر بني حسين ، قد تكون من الأسرة الثانية عشرة .

\*\*\*

٩ - الستروم : وبجانب ما سبق ذكره من الآلات الايقاعية كان هناك آلات كالاجراس .

خاصة بالعبادة فقط ، يسمونها السستروم . وأقدم صورة عثر عليها لهذه الآلة هي في نقوش الأسرة الثانية عشرة أى في بدء الدولة الوسطى .

وتصنع آلة السستروم عادة من البرنز وأحيانا من الذهب الخالص ، وطول قبضته يختلف ما بين ١٠ و ١٢ سنتيمترا . وهو نوعان :

أ - السستروم المنحني

ب - السستروم الناقوسى

فالأول ، وهو السستروم المنحني ، صورة ٩ - . وهى صورة لقطعتين من السستروم من البرنز بمتحف برلين (١) ، أكثر النوعين

استعمالا وأعما انتشارا . وهو عبارة

عن قضيب منحني ، على شكل حدوة

حصان . تخترقه ثلاثة أسلاك أو

أربعة ، وأحيانا سلكان فقط .

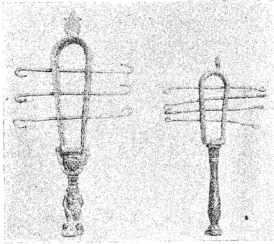
نهاياتها ملتوية في اتجاه عكسي بعضها

لبعض ، سهلة الحركة في القضيبي

المنحني حتى تصدم نهايات تلك

الأسلاك على جذران القضيب كلما

حرك الانسان السستروم في يده .



صورة ٩

وتوضع أحيانا داخل الأسلاك حلقتان أو ثلاث حلقات ، حتى تزيد في التصويت .

والثاني وهو السستروم الناقوسى ، صورة ١٠ . وهى من نقوش الأسرة الثانية عشرة ، فهو

ناقوس مستطيل ، صغير ذو حافتين عموديين يخترقهما قضبان أو ثلاثة

وبين المقبض والناقوس ترى في الغالب رأس الآلهة هاتور بوجه أمامي

وآخر خلفي ، ويخرج من أعلى الرأس في كل من الجانبين سلك ملتوي

إلى الداخل على شكل قرون .

واستعمال آلة السستروم بنوعها قاصر على السيدات . وأحيانا الملوك .

وكان يطلق على هؤلاء النسوة اسم كهنة هاتور . ولم يكن روحانيات

بل كن مخصصات فقط لاستعمال السستروم .



صورة ١٠

١ - الأول الي اثنين . متحف برلين تحت رقم ٢٨٦٦٨ تبلغ أطواله : ٢٢٢/٥ سم طولاً و ٣٨٤ سم عرضاً و ٥٥ سم سكا  
و ١١٨ سم طول المقبض و ١٣ سنتيمترا تقريبا طول الأسلاك

٢ - الأول الي اليسار . متحف برلين تحت ٢٧٦٨ تبلغ أطواله : ٢٨٦/٥ سم طولاً و ١٩٩ سم عرضاً و ٣٨١ سم سكا  
و ١٠٥ سم طول المقبض و ١٥ سم طول الأسلاك

وصورة الستروم تحدثنا عن نفسها من الوجهة الدينية ففى آلهة الآلهة هاتور ، بها وجه تلك الآلهة . ولما كانت البقرة هى الحيوان المرموز به لهذه الآلهة فانا نرى فى صورة الستروم آذان البقرة وقرونها . وفيما بعد جاءت الآلهة « بسطة » وهى تماثل هاتور ، وحيوانها القطة ، ولذا نجد فى الستروم بدل البقرة قطة . ولما غدت عبادة هاتور وإيزيس عبادة واحدة انتقل الستروم إلى عبادة إيزيس .

وكان الستروم يستعمل عادة فى المرات ، وأحيانا فى الحزن ، ولهذا سبب دينى أيضا . كذلك كان يستعمل لأبعاد الشياطين والخواف . والستروم رمز الديانة المصرية القديمة . بل إنه رمز الموسيقى المصرية . وإنا نرى صوراً للستروم على الصوم حينما نجد المدينة المصرية ، لا فى داخل مصر فقط ، بل فى جميع البلدان التى انتقلت إليها المدينة المصرية حتى لنجد صور تلك الآلهة فى بلاد القوط والقوقاز .

سجّارة  
الزئبقية

مِسْجَرَاتِي

الفسح

شركة سجّارة الزئبقية

مصر - تلفون ٤٣١١٠



الادارة: ٩ شارع زكى  
المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 9 RUE ZAKI  
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Tawfikia - Le Caire

# بحث في المقامات

## نهفت العرب

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف



ملطف اللهم : مرتبات

نكرويه اللهم : بالجمع المتصل من ذى أربعين، أحدهما

من جنس الحجاز المحول عن ياتي، والآخر من جنس الياتي  
المقد الأول : ذو أربع حجاز محول عن ياتي على اليكاه  
ثم فاصل طيني

الثاني : ذو أربع ياتي على الدوكاه

ومثل ذلك للرتبة الثانية

ابهرام : يبدأ من المقد الثالث دخولا اليه من النوى

ويستقر على اليكاه .

سُفَصِيه اللهم : تقوم على إظهار الحجاز المحول عن

الياتي مصوراً على النوى وقرارها .

هو أحد الألحان المستعملة في العراق وجزيرة العرب  
عرض ضمن ألحان أخرى على لجنة المقامات والابتعاث  
والتأليف للمؤتمر في جلستها الثانية عشرة في يوم ٢٣  
مارس سنة ١٩٣٢، وبعد عمل المقارنة بين هذه المقامات  
والمستعملة في مصر، وجدت اللجنة أن هذا اللحن وسواه ليس  
له مقابل بمصر، ولعدم وروده ضمن الألحان المقدمة من جناب  
البارون دي أرلنجر، فقد انتهى الأمر فيه عند هذا الحد .  
وحقيقة هذا اللحن أنه تصوير للحن الحجاز القديم  
المحول عن ياتي على قرار النوى . اليكاه . .

وفيه تنخفض درجة العشران رباعاً الى قرار تيك  
حصار وترتفع درجة العراق رباعاً الى قرار نهفت  
. الكوش، ونغاته كما يأتي :-

يكاه . قرار تيك حصار . كوش . قرار نهفت . .

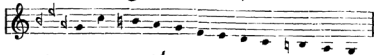
راست . دوكاه . سيكاه . جهاركاه . نوى - للرتبة الأولى

فصيلة اللهم : من فصيلة الياتي

نكرويه اللهم



طابع اللهم



الخطأ في ملأه درجه نهفت في مصر:

لقد تأثر المصريون المعاصرون ببعض الدراسات الشامية  
في الموسيقى فاقبسوا من نظرياتها كثيراً وحوروا فيها لتصبح

ملائمة لأحوالهم ونجم عن هذا التحوير اختلاف في مراكز بعض درجات النغمات المكونة للسلم المستعمل في مصر يقسم الشاميون ( الشيخ درويش محمد وعلى الدرويش ) المرتبة الموسيقية أو البعد بالكل والأوكشاف ، إلى ثلاثين قسما ، أما المصريون فيزعمون إلى تقسيمه إلى أربع وعشرين قسما وكذلك الأتراك وقد سبقهم إلى ذلك الأخ مشافة صاحب الرسالة النهائية فشرح طريقة عملية لإيجاد الأربع والعشرين ربعا المتساوية بتقسيم الوتر إلى ٥٦ : ٣ قسما وخرج من ذلك بنتيجة لأبأس بها وأورد الأسماء التي تستعمل لهذه الأرباع واختارها الأتراك أساسا لتسميتهم . ولكن المصريين المعاصرين على ماظهر قد تناولوا أسماء على الدرويش بالحذف والبتير وأخذوا منها ماأرادوا ولم يفسكروا .

وأما الأسماء التي بين العشران والعراق فأرى أن تحتفظ بها كما هي في مصر وأن لا نستعمل التغيير الذي اتخذه الأتراك . لأن ترتيبها المستعمل الآن مطابق لما أورده مشافة وعززه كلوجيت وهو يفسر بصراحة لحن العجم الذي أجمع الجميع على أنه لحن افرنجى خال من الأرباع بخلاف الوضع التركي .

الوضع الدائر في مصر	وضع مشافة وكلوجيت	الوضع التركي
عشران	عشران	عشران
نيم عجم عشران	قرار نيم عجم	عجم عشران
عجم عشران	قرار عجم	تيك عجم عشران
عراق	عراق	عراق
حسيني	حسيني	حسيني
نيم عجم	نيم عجم	عجم
عجم	عجم	تيك عجم
أوج	أوج	أوج

ولا يفوتني هنا أن أذكر اللبس التي ينشئ الاسم . عجم عشران ، فحين نستعمله الآن للدلالة على درجة العجم الواقعة على وتر العشران وهذا شرح قاصر على العود ولا ينطبق على سواء من الآلات كالكلكان مثلا ، وناهيك بأن هذه التسمية . عجم عشران ، تلبس باسم لحن العجم إذا صور على العشران كقولك . حجاز نوى . . وأرى أن تسمى هذه النغمة وكذلك اللحن الذي يستقر عليها بقرار العجم ولحن . قرار العجم . بدلا من . عجم عشران . الذي يدل على وصف محدود وعلى لحن غير الذي يقصده ورد ذكره وشرحه في الرسالة النهائية وهو كما قلنا تصوير للحن العجم على درجة العشران وإتماما للفائدة نذكر هنا أسماء درجات المرتبة الأولى الواجب اتباعها .

- بكاه	تيك زركلاه
قرار نيم حصار	دوكاه
قرار حصار	- دوكاه
قرار تيك - حصار	نيم كرد
- عشران	كرد
نيم عجم	- سيكاه
عجم	بوسليك
- عراق	تيك بوسليك
كوشث	- جهاركاه
تيك كوشث	نيم حجاز
- راست	حجاز
نيم زركلاه	تيك حجاز
زركلاه	- نوى



# السلم الموسيقى

## المصلى

الدرجة الرابعة وتبعد عن الثالثة بعداً ثانياً متوسطاً أيضاً

- الخامسة ، ، الرابعة ، كيرا
- السادسة ، ، الخامسة ، متوسطاً
- السابعة ، ، السادسة ، متوسطاً أيضاً
- الثامنة ، ، السابعة ، كيرا

وقد يطول شرح مافى ذلك من المبادئ والنظريات .

وبعد الاختبار والتجارب الدقيقة تحقق للعرب أن هذبا السلم هو أجل وأصلح وأرق وأعذب وخير ما يمكن أن يكون في تسلسل الأصوات وتكوين الألحان الانفرادية ، ثم حددوا في ذلك السلم مواقع الأصوات الصفية أى الأصوات التي تبعد عن الدرجات الأساسية لذلك السلم بمقدار بعد ثنائى صغير لكثرة استعمالها في النغات الشرقية ، وهذا البعد يساوى نصف البعد الكبير ، ولما كانت نسبة مقادير هذه الأبعاد الثلاثة كنسبة ٢ إلى ٤ و ٣ إلى ٤ وكان الفرق بين الأوسط والكبير ربعا ، وبين الأوسط والصغير ربعا ، رأوا فيها بعداً خيراً ما يكون هو تقسيم ذلك السلم الموسيقى أى المسافة ما بين الأساس والصياح أى ما بين الدرجة الأولى والثامنة - بما كانوا يسمونه بالبعد ذى الكل - إلى أربع صوتية لظهور نسب درجات ذلك السلم وتكون النسبة أو الوحدة الصغرى ظاهرة واضحة ويكون هذا السلم مؤسسا على قاعدة عليية وقانون فى ثابت ، ومنذ نشأت الموسيقى العربية إلى وقتنا هذا لم يظهر فى مملكة الاصوات العامة ما هو أصح من أصوات ذلك السلم الموسيقى العربى فى تكوين الألحان أو ما يفوقها رقة وعذوبة .

لما أراد العرب درس العنصر الصوتى فى موسيقام وبحث سلمهم الموسيقى عليا اتخذوا أغلظ صوت يصدر من حنجرة الرجل أساسا لهذا السلم ، وكانوا يشدون عليه طبقة وتر اليم فى العود وهو أغلظ الأوتار صوتا فى تسوية هذه الآلة ولما بحثوا فى أمر الدرجة الثانية ، وجدوا أن الجلال والتآلف لا يتم بينها وبين الأولى إلا إذا ارتفعت عن الأولى بمقدار بعد ثنائى كبير . وهو ما كانوا يسمونه بعداً طينيا وإذا شئنا الوضوح فى تجربة على وتر من الأوتار واعتبرنا صوت الوتر ، وهو مطلق ، أساسا يمثل تلك الدرجة الأولى كانت موضع الدرجة الثانية على هذا الوتر على مسافة التسع منه . ثم بحثوا عن الدرجة الثالثة فوجدوا أيضاً أن الجلال والتآلف لا يتم لها مع ما سبقها ولا يكون طبيعياً لذيقاً فى حاسة السمع إلا إذا كانت هذه الدرجة على مسافة بعد ثنائى أوسط مما على الدرجة الثانية ، وهذا البعد يساوى ثلاثة أرباع البعد الثنائى الكبير ، فإذا كان البعد الثنائى الكبير يساوى تسع طول الوتر فالأوسط يساوى جزءاً من ١٢ جزءاً من الباقي من طول الوتر ثم بحثوا عن الدرجة الرابعة فوجدوا أنه يجب أن تكون على بعد أوسط أيضاً مما على الدرجة الثالثة ، وهكذا استمروا صعوداً حتى الصياح وهو جراب الصوت الأساسى ومضاعفته الحادة ونقطة انتهاء الديوان الموسيقى . وكونوا سلمهم الموسيقى الأساسى على الأبعاد الآتية :-

الدرجة الأولى ومن الأساس

الثانية وتبعد عن الأولى بعداً ثانياً كبيراً

الثالثة ، ، الثانية ، متوسطاً

لميل المصلى

رئيس جمعية أنصار الموسيقى العربية بالإسكندرية

تدوینہ الموسیقی العربیہ

وقد رأينا، معنا لما قد تختلط على الفأري من الفهم، أن نشر نص النشرة التي وزعها الفتيش الموسيقي على المدارس

وزارة المعارف العمومية

## فشرة

التفتيش الموسيقي

بشأن توحيد طريقة تدوين المقامات الشرقية الواردة في مناهج الدراسة الموسيقية

يرى التفهيم الموسيقى توجيهاً لطريقة تدوين المقامات الشرقية الوارد ذكرها في مناهج الدراسة الموسيقية للدارس الابتدائية للنين والبنات أن يلفت نظر حضرات مدرسي الموسيقى ومدرساتها إلى اتباع ما يأتي :-

## اصطلاحات

٤. لرفع الصوت  $\frac{1}{4}$  درجة ٥. خفضه الصوت  $\frac{1}{4}$  درجة

"  $\frac{1}{c}$  " "  $\flat$  "  $\frac{1}{c}$  " "  $\sharp$

”  $\frac{c}{L}$  ” ”  $\parallel$  ”  $\frac{c}{L}$  ” ”  $\#$

” 1 ” ” 1b ” 1 ” ” x

٣ - أن تعتبر درجة الراسـت معادلة لدرجة « دو الوسطى » ، من الاصطلاحات الافرنجية وعلى ذلك يكون تدوين : —  
 ١ . مقام الراسـت « المقرر على السنة الثانية » كما يأتي :



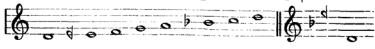
ب. مقام عجم عشيران ، المقرر على السنة الثالثة ، كما يأتي :



ج. مقام نهاوند « المقرر على السنة الثالثة » كما يأتي :



د، مقام یاتی « المقرر علی السنة الرابعة » كما یأتی :



٥٠ ، مقام الحجاز ، المقرر على السنة الرابعة ، كما يأتي :



# الأوبرا وتطورها

اعترض سيلها من الصعاب ، ذلك بأن هذا النوع من الفن لقي مناهضة من كبار المفكرين والأدباء يرجع سببها القوى إلى انتساب هذا الفن إلى عنصر أجنبي .  
وحسبنا ، تصوراً لتلك المناهضة ، أن نذكر ما خطه أحد أولئك المفكرين وصفا للأوبرا قال :

« الأوبرا عمل رثيٌّ ذو وجهين من الشعر والموسيقى يحاول فيه الشاعر والموسيقى أن يصعرا بعضهما بعضاً . وكلاهما يتجهّد لإخراج نتاج سيء . »

ولكن « بيرين Perrin » ، الموسيقار الإيطالي غالب تلك الصعاب فذلها واستطاع ، بمجهود الجابرة ، أن يحصل في عام ١٦٦٩ من الملك لويس الرابع عشر على امتياز يخوله تمثيل الروايات الغنائية على الطريقة الإيطالية مدة اثني عشر عاماً في باريس وغيرها من المدن الفرنسية ، فشدّ في باريس مسرحاً جديداً مثل فيه كشكولاً من المناظر والروايات والرقص . وقد اشترك مع بيرين موسيقار آخر اسمه كامبير « Cambert » ، عاونه في مجهوده ، وكان أول موسيقار فرنسي ظهر في ميدان تلحين الأوبرا ، غير أن نزاعاً دب بينهما ، ساقهما إلى التناوش بالخصومة ، مما أدى إلى حرمانهما من الامتياز المتمتع به ومنحه الموسيقار لولي « Lully » ، الذي يعد بحق أب الأوبرا الفرنسية ومبدعها وهو إيطالي الأصل ، ولد في فلورنسا سنة ١٦٣٣ ، إلتقى به الشفاليه جيز « Guise » ، في أثناء رحلته في إيطاليا صيماً في الثانية عشرة من عمره ، حسن الصوت ، بارع في

## الأوبرا الفرنسية حتى منتصف القرن الثامن عشر

في مستهل القرن السابع عشر اتخذت الأوبرا الإيطالية سبيلها إلى فرنسا ، فاكاد يتم زواج ماري ميديتشي من الملك هنري الرابع ، وهي إيطالية ، مسقط رأسها فلورنسا مبة الأوبرا الإيطالية ، حتى استقدمت من إيطاليا نخبة من شعرائها وموسيقياها لتبهر فرنسا ( وطنها الجديد ) بروعة الفن الإيطالي في الأوبرا الحديثة . غير أن أولئك الشعراء والموسيقين لم يصيدوا النجاح المرجو ، لأن الفرنسيين استقبلوهم في شيء من القنوط غير يسير . وكرهوا منهم أن يذيعوا في الملأ ، أن اللغة الفرنسية لا تصلح لأداء الغناء على وجهه الصحيح ، وكبر عليهم هذا الطعن الجارح فمقتوا أولئك الفنانين الأجانب وكالوهم قدما وتجرعوا .

حدث بعد ذلك أن كان « مازارين » ، الذي كان سفيراً لفرنسا في روما ، وظل في سفارته زمناً طويلاً تمكن فيه من معرفة فن الأوبرا الإيطالي وتدققه ، فعمل على استيفاد طائفة من الشعراء المجددين ، والموسيقين الماهرين ، والمغنين البارعين إلى فرنسا ، فاستطاعوا في عام ١٦٤٧ أن يخرجوا أول أوبرا باللغة الفرنسية ، نالت من النجاح حداً كبيراً ، رغم مصادفها من العقاب ، وما

قد تألفت المقدمات الآلية لأوبرات «لولى» من أربعة أجزاء بينما كانت مثيلاتها في إيطاليا مكونة من ثلاثة أجزاء فقط .

وبذلك ابتكر «لولى» نوعاً خاصاً للأوبرتين الفرنسى بتمتاز عن الأوبرتين الإيطالى ، كما طبعت أوبراته بكثرة مناظر الرقص فيها لأن الشعب الفرنسى كان يحبها وبزكها .

وكانت عادة «لولى» فى تلحين أوبراته أن يستظهر الشعر ويترنم به مراراً حتى يهبط عليه اللحن غفواً . ثم يجلس إلى البيانو فتغنى ويعزف . وعلى الموسيقى على من يختاره من تلاميذه . وكان يتولى رئاسة الفرقة فى المسرح ، ويؤدى . فى الوقت نفسه ، عمل مديره ومخرج الروايات معاً ، وكان أحق تخرج به الحدة عن طوره الطبيعى ، فيركل العازفين بقدمه إذا ساء منهم عمل . ولقد بلغت به تلك الحدة أن أخذ كان أحد العازفين وضربه بها على ظهره فكسرها ، ولذلك كان دائماً فى خلاف مع معاونيه فى العمل ، ولكنه كان يادر إلى مصالحتهم عند مآتهأ ثورة غضبه ، وبلغ من حاقته أنه فى أثناء تمثيل إحدى أوبراته لمناسبة شفاء الملك ، أن أصيب فى قدمه بحرج مات بسببه عام ١٦٨٧ عن ٥١ سنة .

ولما لم يكن من خلفائه ولا تلاميذه من يستطيع سد الفراغ الذى أحدثه موته فقد اضطلت الأوبرا الفرنسية وظل الأمر فيها كذلك حتى انتهى الميراث إلى الموسيقار « فيليب رامو *Philip Rameau* » ، الذى أعجب كثيراً بما رآه فى إيطاليا من فن الأوبرا . إعجاباً حله على الإنكباب هناك على دراسة الموسيقى عزفاً وعلماً بالقواعد . ولم يعد إلى باريس سنة ١٧٢١ حتى ألف كتاباً فى الهارمونى يعد أساساً لعلم الهارمونى الحديث إذ أدخل على هذا العلم كثيراً من التجديد .

العزف بالقيثارة ، فاستصحبه إلى باريس وقدمه إلى شقيقه الملك تحفة فنية ناشئة ، ولكنه كان يتبرز فرص فراغه لاتمام دراسة العزف بالبيان ، ودرس قواعد الموسيقى فنبغ فى ذلك حتى اختير ضمن فرقة الأربعة والعشرين عازفاً بالبيان الذين كانت تؤلف منهم فرقة الملك لويس الرابع عشر . وقد اصطفاه الملك فولاًة رئاسة فرقته الصغيرة وكلفه وضع موسيقى لبعض مواقف الرقص فى الروايات الفكاهية لمولير . وبهذه الوسيلة بدأ اتصال «لولى» بالمسرح وطموحه إلى الحصول على الامتياز الذى يتمتع به «بيرين» وقد أبلغه ماأربه حظوته لدى الملك ، وما وقع من الخلاف بين «بيرين» وشريكه .

وقد وفق «لولى» فى اختيار شعراء أوبراته التى توالى واحدة بعد أخرى ، وأصبح الشعب الفرنسى الذى كان لا يابى بالأوبرات ، يتذوقها ويحس اللذادة فيها ، وقد لازمها النجاح برغم ما كان بينها وبين الأوبرات الإيطالية من تفاوت عظيم فى الناحية الفنية .

وهنا انجذبت الرغبة فى فرنسا — على نحو ماسبق حدوثه فى إيطاليا — إلى إحياء الرواية اليونانية القديمة ، ولذلك كان العنصر الروائى فى الأوبرات الأولى للموسيقار «لولى» أبرز ما فيها ، كما كانت خلواً من غناء الأوبرا المنفرد *Arie* بل كانت كلها محاورات ثنائية ، وثلاثية ، ورباعية . وكانت الآلات الموسيقية المستعملة فى الفرق لتابعة تلك الأوبرات هى الآلات الوترية ، والفلوت ، والآبواه ، والطبول . وكانت الأوبرات الفرنسية فى صالح الشعر أكثر من الأوبرات الإيطالية التى كانت الموسيقى فيها تطنى على الشعر . وقد أدخل «لولى» المقدمات الآلية فى الأوبرات أوفرترير . ورغم أن الأوبرات الفرنسية كانت تحت التأثير الشديد للأوبرات الإيطالية سيما مدرسة « نابولى » ،

وعلى التقيض من ذلك كان الشعب كثير الاقبال على الروايات الهزلية التي كانت تلقى في الاسواق العامة والتي كان يطلق عليها اسم الفوديل والتي هي أساس نوع الروايات المطبوع بالطابع الفرنسى وهو نوع الاوبرا كوميك .

وكان روسو أول من كتب أوبرات فرنسية سهلة المواضيع يستسيغها الشعب ويتذوقها ، أخرج أولاها عام ١٧٥٢ ثم تابعت أوبراته بعد هذا التاريخ وكانت مؤلفة ، في عنصرها الاعم ، من مقطوعات موسيقية صغيرة وبها أغاني منفردة « Arie » ناسبت الشعب وجبته في الاوبرا حتى أصبح كلفاً بها .

ولقد هاجمه كثير من منكري عصره وفي مقدمتهم روسو ولكنه عرف ، في حزم وعلم ، كيف يدفع عن نفسه تلك الحلات

وهو أول من بذل مقامات ألحان الكنيسة ، وهي المشابهة للمقامات في الموسيقى العربية ، بنوعى السلين الكبير والصغير ، الميجور والمينور ، . أما عن أسلوبه في التلحين فانه لم يتغير كثيراً عن أسلوب أوبرات « لولى » حيث نهج في البداية نهجه ، إلا أن أوبرات « رامو » امتازت بأنها كانت أغنى في الآلات الموسيقية ، كما كانت أغنى من الوجهة التلحينية وتراتيلها أكثر توزيعاً .

غير أن مواضيع تلك الاوبرات كانت تعالج أموراً عليية ومادة قديمة إن شئ لها البلاط وقدرتها طبقة من المتأدين والعلماء فان الشعب الفرنسى كان لا يستسيغها في سهولة وترحيب .

١٠٠٠ جنيه مصرى

يدفعها

بنك ندا وحلفون وشركاهم

من ثبت عليه توقيعه بدون وجه حق عن تسليم أوراق مالية باعها بالتقسيط وتسدد له منها

منذ تأسيسه إلى اليوم

منتجات بلادكم

أولى بتشجيعكم واقبالكم

شركة مصر للغزل والنسيج

نتسج لكم أصنافاً جديدة مصنوعة من القطن المصرى الخالص

من الدبلان المصرى — دبلان زهرة المحلة — وكافة الأنواع الأخرى

الشيكة — قماش المصايف — الملابس الداخلية

والقمصان على ألوان جديدة مختلفة

بمجموعة فاخرة من فوط الوجه وقماش البرانس

حتموا طلب منتجات الشركة من : —

مصانع الشركة بالحلة الكبرى ومن فرعها بشوارع الأزهر بمصر

ومن جميع محلات الماينآورة وشركة بيع المصنوعات المصرية وفروعها

# بحوث علمية

## صوت الرضيع

والاعتقادات ، فانه وإن كان الكثير من الحيوانات تصرخ ساعة ولادتها ، إلا أن التجارب الطبية أثبتت أن حاسة الشعور والحس ، تكون في المولود الجديد ضعيفة جداً في الأسابيع الأولى من ولادته ، حتى إن وخز الأبر وأقوى التأثيرات الكهربائية التي لا يطبقها البالغ يحتملها الرضيع في هذه السن دون صراخ أو أية حركة دفاعية . كذلك ثبت علمياً أن صراخ المولود الجديد لا يمكن أن يدل على تألمه ، كما ثبت موسيقياً أن هذا الصراخ لا يمكن أن يدل على احتجاج أو عدم رضاء أو تعبير عن أى معنى آخر يحتاج فيه إلى التفكير لأنه لا يظهر في رنين صرخ الرضيع أى تغيير صوتى إلا بعد خمسة أو السبعة الأسابيع الأولى من الولادة ، وبعد هذه السن فقط يظهر في وضوح صراخ الرضيع الدال على عدم رضائه أو تألمه .

وعلى هذا فليس صراخ المولود الجديد دالاً على تأثير حالته النفسية وإنما هو كما أثبتته الطب الحديث ، مساعد لعملية التنفس ، يأتيه المولود عفواً عن غير قصد ولا إرادة . وما ذلك الصرخ إلا مجرد تصريت المزامير الصرية التي لم تكن قد فتحت بعد ، والتي تقاوم الهواء الخارج في التنفس من الرئتين ( الزفير ) محاولاً فتحها ، وقد ثبت أن ذلك الهواء الذى هو أول هواء يدخل الرئتين يكون أشد انتشاراً فيها وأقوى على نفخهما كلما قاومت المزامير الصرية خروجه . وعلى ذلك فصراخ المولود الجديد لا علاقة له مطلقاً بالعالم

يستقبل الوليد الدنيا باكية صارخا ، فكأنما يحى العالم بصياح مرتب الإيقاع تتخلله سكنتا منتظمة الفترات . فالصوت الانسانى هو العلامة الواضحة الدالة على الحياة ، إذ يثبت بها الطفل عند ولادته دخوله الدنيا .

وقديماً شغل العالم بتفسير أول صراغات الوليد ، فجاءت جميع تعليقات العلماء والمفكرين كلها فلسفية ، قد يكون للخيال والتوسع في معاني الحياة وشروطها أوضح الأثر فيها . وإنما لنشير إلى بعض آرائهم استكمالاً للموضوع وتقصياً لبعثه :


يقول العالم جوتسمان ، أول صراخ المولود ومدلوله هما الطلمس الذى حاول الناس تفسيره ، فاعتقدوا أن صراخ الذكور عتاب لسيدها آدم وصراخ الإناث عتاب لحواء .


ويقول الأستاذ ميشيليب :  
« إن صراخ الوليد فرع من استيلاء الطبيعة عليه ، واستكانته لها . »

وزعم آخرون أنه احتجاج ضد الولادة ، ومنازلة معترك الحياة المفعمة بالبؤس والضيق ، حتى إن كانت ( Kant ) الفيلسوف الألماني الكبير ( ١٧٢٤ — ١٨٠٤ ) لم ير في هذا الصراخ غير مجرد مدلول فلسفى فقال : إن الوليد يوم مولده لا يشكو ألماً وإنما يصرخ من شدة غيظه ، ذلك بأنه يريد أن يتحرك فينقذه بحره ويسلب منه حريته .

وهذه الآراء ، وغيرها ، أقرب إلى الخيال الشعري منها إلى الحقيقة . فان العلوم الحديثة أثبتت بجلاء بطلان تلك الآراء

الخارجي ، وما هو إلا مساعد فيولوجي للواء المستعمل لنفخ الرتين ، ولهذا أصبح من المؤكد أن صراخ المولود الجديد صحي .

ولنتقل الآن إلى التحدث عن هذا الصراخ موسيقياً ، ولعل في حديثنا عنه من هذه الناحية موضع دهشة وعجب يزول أثرها ، ويمحي طيفهما إذا عرفنا يقيناً أن كثيراً من العلماء أجرى بحثاً عديدة في هذا السيل بطريق إثبات صراخ الأطفال على أسطوانات الفونوغراف ، فكانت النتيجة أن ظهر أن حدة الصراخ تختلف باختلاف المواليد ، وتقع في العادة حول نغمة ، لا ،  . وأما عدد النغات التي يمكن أن يأتيها المولود في صراخه فتختلف كذلك باختلاف الأفراد . وليست نغات صرخ المولود بالثابتة ، بل تتغير صعوداً وهبوطاً وتتفاوت في انتاليتها بين المسافات الثانية والثالثة حتى الخامسة ، وقد تبلغ أحياناً الديوان صعوداً أو هبوطاً وهذا نادر جداً لا حاكم له .

ولو بدأ الصراخ في منطقة ، سي .  مثلاً فانه ينخفض تبعاً لضعفه التدريجي حتى يصل الثالثة إلى أسفل ، وقد ينخفض أكثر من ذلك ، وهو في الحالين يلامس دائماً النغات التي في طريق انخفاضه . وعند الشهيق تصدر نغمة أحد . هي في الغالب الخامسة العليا لصوت الصرخ . وتكون أحياناً الجواب . أو أعلى . ويلامس الصراخ في هذه الحالة أيضاً النغات التي في طريق ارتفاعه . وانتظام حركة هذا الصرخ سبها انتظام حركة التنفس في الطفل . وكما تعب الطفل انخفضت درجة صرخته تدريجياً ثم تصعد من جديد .

فالصرخ والحركة ، أو بالاصطلاح الموسيقى ، النغمة والارتفاع هما أول دلائل الحياة فينا . ويستطيع المرء إحصاء الحركات الإيقاعية لليد والرجل والذراع في الدقيقة . وهي في المادة متوافقة مع عدد ضربات النبض وقرات التنفس .

وعند صرخ المولود يبقى لسانه مسطحاً غير متحرك ، بينما يكون شراع الحلق كافياً للقيام بوظيفة إغلاق فتحة الأنف من

الداخل . وقد لوحظ أن صرخ المواليد الجدد يشتمل دائماً بجانب الأصوات الموسيقية ، وهي ذات الاهتزازات المنتظمة ، على أصوات أخرى كثيرة غير موسيقية تسبها قطعة المادة المخاطية ، أو ضيق الخنجرة الذي يتسبب عنه صدور أصوات مضغوطة تسمع في بعض الأحيان خافتة ضئيلة .

ومن السهل أن يتبين الإنسان أن المولود صحيح الجسم ، ولكن هل في إمكان هذا الطفل أن يسمع ؟ وهل في مقدوره أن يشعر بما حوله من الأصوات أو حتى بصوته هو نفسه ؟ تختلف رواية الآباء في ذلك ، فبعض يقول إن الطفل يشعر بالأصوات من يوم أن يولد ، وسبهم من يقول بل في اليوم الثاني ، ويقول آخرون بل بعد أول أسبوع من ولادته وهكذا يختلف تقديرهم فيما بين اليوم الأول ونهاية الأسبوع الثالث . ولكن التجارب العلمية التي أجريت على آلاف الأطفال أثبتت أن ٧٥ في المائة من الأطفال يسمعون في أنفسهم منذ أول يوم لولادتهم بالأصوات التي تحيط بهم ، وأن سبب عدم سماع ٢٥ في المائة الآخرين من هؤلاء الأطفال يرجع إلى أسباب فيسيولوجية بمنة كطول زمن الحمل أو كيفية الوضع أو صوته ، أو الضغط الجسمي الخ .

قلو أن باباً أغلق بشدة ، أو أن فرقة شديدة حدثت بالترب من المولود فان جسمه ينبض . وكأ أن الطفل يحس نفسه من الضوء الشديد بانغماس عينيه ، فانه كذلك يحس نفسه من الأصوات المرتفعة التي تحدث حوله بقبض جسمه . وهذه الأصوات تما كسه ، وأصابعه رغم أن سبيل توصيل الصوت إلى المخ لم يتم بعد . على أن هذه الأصوات إذا تكررت فان الطفل يتودها ولا يتزعج منها .

ويظل صرخ الرضيع حتى خامس أسبوع من عمره لا مدلول له ولا علاقة له بالعالم الخارجي . يصدر على غير قصد ولا إرادة . وبعد هذه السن فقط يمكن الرضيع استخدام الصرخ للدلالة على اشتدازه أو كرهه شيئاً كما يستخدمه كذلك للدلالة على شعوره بالسرور .

ويختلف صرخ السرور عن صرخ عدم الرضاء ، ذلك بأن



الأول يكون هادئاً تكثر فيه الأصوات الموسيقية، بينما يكون الثاني على العكس .

وقد ثبت أن نمو ملكة التكلم تتوقف على نمو الصرخع البدال على عاطفة السرور . فإن الرضيع يعتاده بكثرة سماعه إياه ، كما يمكنه الاتيان به طوع إرادته فيتعود منه التعبير الصوتي وتقليد ماحوله من الأصوات ، حتى إنه ليجتهد في أن يجعل صرخته هذا موافقاً لنغمت الوسط المجاور له ، ومن هذا تربي فيه ملكة التكلم ويفصح عن أول مقاطع واضحة ينطق بها وهي « بابا ماما » وبذلك يتحول صرخع السرور إلى تكلم .

وتعلم التكلم — أو عبارة أخرى وضوح نطق المقاطع وربط مخارج الكلمات — لا يؤثر فقط على روح الرضيع بل يؤثر كذلك في نمو أعضائه جسمه التي يستعملها في التصويت وهي المسماة بالجهاز الصوتي الانساني، فيعربها ويقومها .

وفي الامكان قبل أن يتعلم الرضيع التكلم أن نعرف ما إذا كان ذا مواهب موسيقية أولاً ، فقد لوحظ كثيراً أن الرضيع ذا الاستعداد الموسيقي يمكنه قبل أن يتكلم ، أن يحاكي أى صوت موسيقي يسمعه بشرط أن يكون هذا الصوت في دائرة الأصوات التي تشتمل عليها منطقة صراخه المختلف ، وإلا كانت المحاكاة فوق طاقته .

أما تأثر الطفل بالموسيقى إجمالاً فيختلف باختلاف الأطفال فإن طفلاً في اليوم السابع والعشرين من مولده وقف صياحه وسكت حين عزف له البيانو ، وهذا الطفل نفسه كانت الموسيقى على العموم أياً كان مصدرها تسكته عن الصرخع في الأسابيع التي تلت ذلك بيسير ، وإن طفلاً آخر كان ينصت في الأسبوع الخامس لأصوات العزف أو الغناء ، وطفلاً آخر كان عند سماعه الموسيقى في الأسبوع السادس عشر من عمره يرفع رأسه متأثراً متلفتاً في الحجرة عن مصدر العزف إلى أن تقع عيناه عليه فيظل يراقبه . وعندما كان يرتفع صوت البيانو كان الطفل ينزعج وتضيق فتحة فمه ، ثم يأخذ الطفل بعد

ذلك في البكاء من شدة العزف ، فإذا انخفض صوت البيانو بعد ذلك فجأة ظال الطفل يرقبه بزفر .

على أنه وإن اختلفت سن الأطفال في بدء تأثرهم بالموسيقى فإنه من المحقق أن يتأثر كل من كل جسمه نمواً طبيعياً في الأسابيع الأولى ، تأثراً يختلف الدرجات ، بالأصوات المصادرة من الآلات الموسيقية أو الغناء أو من صوت الأم الحنون . ويعتبر علياً ربع العام الأول من عمر الطفل الوقت الذي يحفظ فيه السماع . وتكون سعادة الطفل كبيرة إذا ما اكتشف عن مصدر الصوت ، وإذا ما أعطى الطفل لعبة فإنه يحاول أولاً ضمها إليه ، ولكنه سرعان ما يضرب بها جسماً صلباً لأحداث صوت . فالطفل يحاول بما يتناسب وعقله أن يحول كل شيء إلى آلة صوتية ، وهو لا يبر من اللعبة لذاتها إنما يسعده منها أنها تسبب انتشاله وتكون مصدر عمله ولهذا كانت ( الشخايل ) أول آلات الموسيقى التي يعرفها الطفل . والضرب بها أول ما يعرفه من أنواع العزف بالآلات

وكما أن الموسيقى أقدم في العالم من الكلام فهي كذلك في الطفل ، لأنه لا يحاول تقليد الملمع بطريق الكلام بل بطريق النطق الغنائي فهو يجتهد في المحافظة على منطقة الصوت ومحاكاته . وكثيراً ما تستعين أذن الرضيع بعينه فيرمق الطفل فم المتكلم أو المغني كأنما يقرأ من الشفافة محاولاً الاحتفاظ ببطقة الصوت الذي يسمعه . ثم تنمو فيه قوة المحاكاة من أسبوع لآخر فتكون في البداية ضعيفة تدرج إلى أن تصبح قوية .

ولقد ثبت أن الأطفال تتفاوت في القدرة على محاكاة أصوات الغناء . فبينما بعضهم يحاول تقليد الصوت الذي يسمعه ويحيد نفسه في ذلك ، نجد غيره يستطيع في غير جهد محاكاة ذلك الصوت تماماً ، وقسم ثالث يرتفع في المحاكاة عن الصوت الذي يسمعه أو ينزل عنه غائلاً . وهنا يمكن معرفة مقدار الاستعداد الموسيقي عند الطفل

وقد أظهرت التجارب أن الأطفال ذوي الاستعداد الموسيقي

يمكنهم ترديد النغات الموسيقية الصغيرة في الشهر الثامن أو التاسع من أعمارهم. وقد قرر ذلك الكثيرون من علماء الموسيقى الذين قاموا بتجارب عديدة على الأطفال، خصوصاً في مراقبتهم لإبنائهم. وقد يستطيع بعض الأطفال التكبير في ذلك بكثير وهذا نادر لاحقاً له فقد قرر الأستاذ الدكتور وشونمان Schuenmann أستاذ الترية الموسيقية بجامعة برلين أنه كان يحمل طفله على رجليه أمام البيانو فكان وهو في الشهر السادس من عمره يحاول الغناء في منطقة الأصوات التي يزرها له.

كذلك قرر العلامة (استف) Stumph أن ابنه وهو في الشهر التاسع من عمره استطاع أن ينفخ في حدود النغمة إلى رابعيتها أو خامستها إذا وقع والده على البيانو ولكن هذا كان دائماً في اتجاه من أعلى إلى أدنى، ولم يستطع الطفل في هذا السن عمل العكس. وفي هذا ما ثبت للطلب أن إمكان إرخاء الحبال الصوتية يكون ميسوراً في الحصول على الأصوات النليظة قبل إمكان توترها حسب الإرادة للحصول على الاصوات الحادة ولكن هذا الطفل نفسه كان في مقدوره في سن ١٤ شهراً أن ينفخ في أى اتجاه كان.

كذلك قرر الموسيقار المعروف (دفوراك) Dvorak أن ابنته استطاعت بعد مضي سنة واحدة على ولادتها أن تحاكي لحن مارش بسيط.

وفي نهاية السنة الثانية للرحيع تصبح دائرة الأصوات الموسيقية التي يستطيع الغناء فيها خمسة أصوات وهي ميسره لجميع الأطفال تقريباً.

وسأفني في مقالات تالية على تمام الصوت الأنساني في دور الطفولة، ثم المراهقة، فالبلوغ، فالرجولة، فالشيخوخة.

## ظهر حديثاً

### الجزء الأول

### من كتاب

## دراسة القانون

### تأليف الاستاذ

دكتور محمد أحمد الحفني  
مفتش الموسيقى بوزارة المعارف  
ومراتب مدعوة للمعد

مُصَنَّفٌ رَضِيًّا بِأَمْرِ  
رئيس المعهد الملكي  
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المعهد بشارع الملكة نازلي بمصر



# الموسيقى فى كلمات

لا كانت الموسيقى إذا استطاع الانسان أن يترجم ما تعبر عنه  
فى كلمات واضحة جلية ، أو بصورة زينية  
هيلر

## فى العبقرية والاستعداد

أيها الفنيون الحديثون لا تسألوا ما هى العبقرية ، فان العبقرى  
منكم يحسبها ومن حرم العبقرية لن يدرك مطلقاً كتبها  
روسو

العبقرية لا تغفل القواعد الموضوعية ، ولا تهمل الجد فى العمل  
ثيياوت

إلى لا أعتقد فى أية عبقرية ، بل فى العمل الجدى المتواصل  
ريجر

العبقرية الفنية نادرة الوجود ، ولكن يستطيع كل إنسان  
أن يتأهب ويتربى فنياً بشرط أن يجد وراثته على الاجتهاد فى  
التحصيل ، وعلى قدر سعة علمك بالأشياء تقل العوائق فى طريقك ،  
ويتناست نجاحك فى الحياة  
أفلاطون

أول علامات الاستعداد ، مزاولة الشيء  
ماركس

بمجرد الاستعداد يملك تسعى وتستوعب ، أما العبقرية  
فتجعلك تتدع  
هيتشولد

## الموسيقى والشعر

الموسيقى شاعر أيضاً  
تهوفن

الموسيقى فتاة ، والشعر خطيبها  
فاجنر

الشعر جسم الورد ، والموسيقى رائحتها  
فاجنر

كلما أخرجت ما أصنعه من الأغاني بغير ألحان أشعر أنه  
يعوزها الروح  
طاغور

الموسيقى أقوى من الكلام كثيراً ، فإذا امتزجا معاً كانا  
بنتاً زواج الأمير بابتة الحفيظ  
شوبنور

ينبغي أن يكون الشعر فى الأوبرا الولد المطيع للموسيقى  
موزار

يجب أن يكون الشعر فى الأوبرا مجرد وعاء لاشيأ قائماً  
بذاته  
فيتا

الموسيقى وحدها لغة العالم ، فإلى حاجة إلى ترجمة لأنها  
النفس تحدث النفس  
جايليل

## بِسْمِ الْقَدِيمِ وَالْجَدِيدِ

من يرغب عن الموسيقى لا يستحق أن يسمى إنساناً ، ومن يقتصر على حبا فهو نصف إنسان ، وأما من يزاوئها فهو الانسان الكامل

جيتا

احترم القديم ، ورحب بالجديد ، ولا تحكم على من تجهل من الناس

شومان

جد بما فيك من قوة لتبلغ غرضاً لم يصل إليه سواك ،  
وثقف نفسك إلى آخر نعمة من حياتك ، ولا تنقف عن تحصيل العلم إذ : الحياة قصيرة والفن دائم  
بيتهوفن

لا بد أن نسأل أنفسنا سؤالين : هل تمت لنا معرفة القديم كله وانتهت بنا إجادته كما أجادته القدماء قبل الشروع في شيء جديد ؟ ثم هل لنا استعداد أيضاً ؟

بوزوني

لا فائدة من المتروموم ، فصاحب الاحساس الحقيقي لا يحتاج إليه ومن حرم هذا الاحساس لا يجديه شيء غيره  
بيتهوفن

الموسيقى في أحسن مشاعرها لا تحتاج للحدادة ، وبمعنى آخر إنها كلما قدم عليها العبد اعتادها الانسان وكان أثرها أعظم  
جيتا

## في تعليم الموسيقى

الموسيقى أشرف ما تهيب بنا العصور القديمة والحديثة أن تتمله  
فريدريك الأكبر

مزاولة الفنون الجيلة مقصورة على أهل المواهب ، وأما عشقها فمتيسر مباح لكل مخلوق  
جرين

الموسيقى تهذيب الخلق ، فإذا ما تعين ذلك انضج لنا وجوب تعليم الذئمة إياها تعليماً إجبارياً  
أرسطو

## في القواعد والنظريات

التي لا تسمع به الموسيقى لا يكون سببه أن قواعد معينة وضعت أستاذ للفن تضاد وجود هذا الشيء ، إنما هي قوانين طبيعية أتملتها الناس على أستاذ هذا الفن ، وكلفته المحافظة عليها ، فالخطأ الموسيقى خطأ في المنطق

هاوبتمان

يجب أن تستخدم الموسيقى في خدمة الدولة كسائر الفنون الأخرى . والرأى القائل بأن الموسيقى أداة لهو وطرب للنفس رأى فاسد خاطيء ، والموسيقى يجب أن تبعث على حب الطيب ، وكراهية الرديء حتى يصبح المرء بواسطتها صالحاً طيباً ، وما من شيء يتغلغل في أعماق النفس . ويسكن في قراورها كالإيقاع والنغم . ولهذا تصلح الموسيقى الجيدة سامعها وتقيده بقدر ما تفسده الموسيقى الرديئة  
أفلاطون

يجب أن لا يكون التعليم الموسيقي منعزلاً ، بل جزءاً من الثقافة العامة

ليزت

البحرية واسطة الطبيعة في وضع قواعد الفنون كانت

# أربُ الموسيقى وفلسفتها

وليس من هنا أن تثبت من الوقائع التاريخية أو الأدبية التي اشتمل عليها كتاب الأغاني فإن الخطب في ذلك أعظم من أن تسعه طائفة عجملة كهذه، وإنما يزيد أن نمتحن أبا الفرج ونخبر مذهبه في تسجيل الوقائع وطريقته في أداء الرواية. على أنا نكاد لا نقدم على ذلك حتى يلوح لنا أبو الفرج صريحاً ناقداً وعلامة متشككاً يتناول الوقائع على حذر ويستعرض الروايات وفي نفسه من بعضها ما فيها .

على أن أبا الفرج مع هذا كله لم يكن في كتابه مؤرخاً على النحو المتعارف بل كان أديباً يُخدم التاريخ الأدب ويسخره له فما جاء من التاريخ على هذه الشريطة رحب به وما بعد عنه أغفله والأمر في الكتاب كله قائم على هذا الوضع. وقد التزم أبو الفرج ذلك إذ كان قد أقام الكتاب على الموسيقى والغناء وجعلها قبلته الأولى وغايته العظمى، ثم استطرد إلى الأدب إذ كانت الأصوات الغنائية لا تقوم إلا بالشعر واضطرته الضرورة إلى ذكر الشعراء الذين قالوا الشعر الغنائي، وإلى ذكر الوقائع التي قيل الشعر بسببها، ثم إلى ذكر بعض الملوك الذين وصلتهم بالوقائع صلة أو ربطتهم بها رابطة .

وقد وضع من هذا أن الأدب نفسه جاء في الكتاب محمولا على غيره وليس أصلاً مقصوداً بالذات، وإذا كان الأمر كذلك فإن التاريخ يعد من باب أولى عالة على الكتاب .

كان أبو الفرج في كتابه أديباً ولم يكن مؤرخاً. وإن شئت فقل إنه كان مؤرخاً خاصاً عمد إلى بعض النواحي فسجلها في كتابه وخلصها على الدهر في ديوانه . ومن الفروق الواضحة بين المؤرخ والأديب أن المؤرخ إذا التزم ناحية من التاريخ وجب عليه ذكر كل ما اتصل بهذه الناحية واضطر إلى الإحاطة والاستيعاب، وإن عمم القصد

## أبو الفرج الأصفهاني

### الأديب المؤرخ

للكاتب الأديب الأستاذ . خلدون .

كان الباحث لأبي الفرج الأصفهاني على تأليف كتابه غيرته على الأغاني واستنكافه أن ينسب إلى حلول المغنين ما ليس لهم أو يحمل عليهم ما لا ينطق ومكانتهم في الغناء، وقد ساقه المقام إلى :

« ذكر السبب الذي من أجله قيل الشعر أو صنع اللحن من خبره يستفاد ويحسن بذكره ذكر الصوت معه على أقصر ما أمكنه وأبعد من الحشو والتكثير بما يقل الفائدة فيه، وأتى في كل فصل من ذلك بنقف تشاكله . ولمخ تليق به، وقرر إذا تأملها قارئها لم يزل متقللاً بها من فائدة إلى مثلاً، ومتصرفاً فيها بين جد وهزل، وأثار وأخبار، وسير أشعار متصلة بأيام العرب المشهورة وأخبارها المأثورة، وقصص الملوك في الجاهلية، والخلفاء في الاسلام، تجمل بالمتأدين معرفتها، وتحتاج الأحداث إلى دراستها، ولا يرتفع من فوقهم من الكهول عن الاقتباس منها .

هكذا يشرح أبو الفرج مذهبه في التأليف ويبسط طريقته في الكتابة ونحن نزيد أن تناول الكلام على أبي الفرج في هذا الفصل من ناحية التاريخ لئرى مبلغ شأوه في هذه الغاية، ونقف على أعظم أمره .

بالأخبار وأنه ما كان يقبل من أحد في العصور السالفة أن يروى خبراً أو يذكر واقعة إلا إذا أسندها إلى رواية ثقة وعزاها إلى شهود عدول. فهذا هو روح العصر وما كان لأبي الفرج أن يشذ عنه أو يتعدى حدوده وتقاليده، ومن الأنصاف أن يلحظ النقاد عذر أبي الفرج فيما ذهب إليه في هذا الصدد.

والناظر في كتاب الأغاني يجد في كل صفحة من صفحاته آية الرغبة في استخلاص الحقائق وتمحيص الوقائع ويجد أبا الفرج قد وقف طويلاً عند بعض الحوادث شاكاً مسترياً فاذا غلبته نزعة الأدب على أمره وسجل في كتابه بعض ما يريه مهلهل أو عقب عليه بذكر ما يفيد اختلاق الواقعة أو إخراجها عن حقيقتها بالمبالغة والاسراف. وقد اشتمل الكتاب على وقائع كثيرة بين فيها الاختراع واعتذر أبو الفرج عن نشرها بشهرتها وتعلمها بحيث يبنى أن لا منها الكتاب.

ومن أخلاق أبي الفرج الواضحة في كتابه حبه الشديد للانصاف وسعة صدره ورحابة خلقه وترفعه في التأليف عن مظنة الشبه والأهواء وتجفافه عن التأثر بالنزعات الشخصية. وآية ذلك أنه كان أموياً ولكنه ترجم للخلفاء العباسيين ترجمة واسعة مستفيضة وأطرب في التغني بأنارهم والاشادة بمحامدهم وصور عصورهم تصويراً يفتن النفوس ويغلب الألباب. وآية أخرى أنه كان شيعياً ولكنه لم يتحامل على البينين ولا أثر عنه في كتابه نقد لهم أو تعريض بهم.

ويظهر من مبلغ ما كان عليه مؤلف الأغاني من النضوج العلمي وكيف أنه ارتفع في كتابه عن التأثر بنزاعاته الخاصة أو التحيز لهواه إلى حد يؤثره على الحقيقة ويخرجه عن الحدود التي التزمها وشرطها على نفسه عند ما هم باخراج كتابه.

ويحصرني في هذا المقام رأى أحسب فيه الكفاية من الدفاع عن أبي الفرج عند من يتهمونه بأنه أغفل تاريخ ابن الرومي لكرهاته له وتعبه عليه. وعندى أن هذه

وأراد التاريخ لعصر بأجمعه أو لمصور مختلفة على نحو ما كان يفعله المؤرخون الأقدمون كان عليه أن يسجل جميع ما حدث في ذلك العصر أو تلك العصور المعنية بالأمر. وليس ما نهجه أبو الفرج في كتابه مستوياً مع واحدة من هاتين الطريقتين وقد نه في مقدمة كتابه إلى أنه لم يصنف كتابه «أبوياً» على طرائق الغناء أو على طبقات المغنين في أزمانهم ومراتبهم أو على ما غنى به من شعر شاعر، ثم علل ذلك بعلل ذكرها.

وقد رأيت أن أبا الفرج لم يأخذ نفسه بطريقة المؤرخين حتى في الشيء الذي ألف الكتاب لأجله وهو الغناء.

عل أن أبا الفرج أخذ نفسه في الوقائع التي دعت إليها مناسبة كتابه مأخذاً عسيراً فقد جهد نفسه في تحرى الحقيقة وأكد ذهنه في تعرف الصدق فيما روى له أو نقل إليه. وتراه حين يستريب رواية يبنه إليها ويلفت النظر إلى وجه العيب فيها ثم يعمد إلى التقصير فيروى الحادثة من طريق آخر إن تيسر له ويقارن في بعض الأحيان بين الروايات ويبنه إلى الخلاف بينها ويرجح بعضها إلى بعض لأسباب تقتضى ذلك وتبرره.

ومن العيوب الظاهرة في كتاب الأغاني عند بعض النقاد تكرار الوقائع وتعدد الروايات للحادثة الواحدة مما يقلل على القارئ. ويدفعه إلى الملل والسأم. ونحن نلتصم بأبي الفرج عذراً في ذلك من رغبته الشديدة في تحرى الحقيقة فهو يكرر الواقعة لاختلاف الرواة فيها ولعدم اقتناعه بما يرجح واحدة على الأخرى، وفي حسبان أنه بذلك قد وفى الموضوع حقّه ووضع الأمر في نصابه وأكمل للقارئ آلة البحث والاستقراء.

وشيع بهذا ما يلحظ به بعض المتأدين اليوم من استكراه النعنة التي صدر بها أبو الفرج الأخبار، حيث يقول: حدثني فلان عن فلان الخ. فهم يرون هذه النعنة حسوا لا طائل وراءه. ولغواً يبنغي التزه عنه، وفاتهم أن هذه النعنة كانت فيما مضى أداة الرواية ومظهر الثقة

التهمة غير قائمة وليست مما يليق توجيهه إلى أبي الفرج ولا مما يرتفع إلى المساس بمكانته الأدبية .

أما هذا الرأي فهو أن أبا الفرج قد التزم أن لا يترجم لأحد من الشعراء إلا إذا كان قد غنى في شيء من شعره ، وليس من المستبعد أن لا يكون قد غنى في شعر ابن الرومي في حياة أبي الفرج ، ذلك أن ابن الرومي وأبا الفرج كانا متعاصرين . وفي يقيني أن هذا الاحتمال الذي سقته أقرب إلى الواقع وألصق بأخلاق أبي الفرج من الرية الباطلة والظنة التي لا تقوم على حجة أو إقناع . ويميز ما ذكرناه أن ابن الرومي كان شيعياً فلو أن هناك مجالاً للعصية لآثره أبو الفرج بهواه .

ولسنا حين نصف أبا الفرج بحب الانصاف والترفع عن الانسحاق مع النزعات الشخصية تتكاف له الحجج أو تلص له الآيات فهذا كتابه ينهض له بالحجة ويقوم له من ذلك بالآيات البينات

فمن آيات الانصاف غير ما أسلفناه من التجرد عن التأثير بأمويته عند الكلام عن العباسيين - مذهبه في ترجمة الشعراء الذين ناقض بعضهم البعض وأفراط كل منهم في حماد زميله فانك ترى أبا الفرج يضع التعصب دبر أذنه ولا يأبه إلا للوقائع في ذاتها مسجلاً لكل شاعر ماروى عنه ، راوياً آراء نقدة الشعر في الحكم بين الشعراء غير مظهر عصبية أو هوى ذاتي فان عن له أن يدخل في الموضوع كان الحكم العدل والقاضى المنصف . وليس هناك أدل على تجلّي هذا الروح في أبي الفرج مما صدر به الكلام على أبي تمام حيث يقول :

« وفي عصرنا هذا من يتعصب له فيفرط حتى يفضله على كل سالف وخالف وأقوام يتعمدون الردى من شعره فيشرونه ويطوون محاسنه ويستعملون القحة والكابرة في

ذلك ليقول الجاهل بهم إنهم لم يبلغوا علم هذا وتميزه إلا بأدب فاضل وعلم ثاقب . وهذا مما يتكسب به كثير من أهل هذا الدهر ويجعلونه وما جرى مجراه من تلب الناس وطلب معابهم سبياً للترفع وطلباً للرياسة . وليست اسادة من أساء في القليل وأحسن في الكثير مسقطه إحسانه ، ولو كثرت اسادته أيضاً ثم أحسن لم يقل له عند الاحسان أسأت ولا عند الصواب أخطأت والتوسط في كل شيء . أجمل والحق أحق أن يتبع . »

فهذا هو طابع الانصاف وآية التحرر عند الحكم والنقد . ولو أنك جئت بأعظم النقاد مكانة في العصر الحاضر ممن درسوا في أرق الجامعات وأخذتهم بوضع مذهب محكم للنقد الأدبي لما عدوا ما شرعه أبو الفرج منذ أكثر من ألف عام .

وشأن أبي الفرج مع المغنين من حب النصفة وروح العدل المتمكن شأنه مع الشعراء فأنت تراه صور اسحاق ابن ابراهيم الموصلى تصويراً يكاد يخرج به عن عداد الناس فيسبق إلى ذهنك أن المؤلف ستخونه البراعة عند الكلام على قريع اسحاق وهو ابراهيم ابن المهدي ولكنك تكاد تنسى اسحاق إذا ما أوغلت في ترجمة ابراهيم وثر عليك أبو الفرج درره وأحاطك بحوره وذهب يمرض عليك صوراً مختلفة تقرأ العين وتبهج النفس وتستولى على الفؤاد .

هذا قل من كثر . ونظرة من بحر . والمالمة سرمة لبعض مذاهب أبي الفرج الأصغراني في التأليف وطرقه في التصنيف ، أكتبها ونشوة الطرب تستخفى ، ونفحة السرور تهب عواطلي أن وفيت بما كتبت هذا الأديب الأكبر بمض حقه على الخاصة وقتب بحظ يسير من الذكر له على ما طوق به رقاب الأدباء . وأعجزهم به عن الرفا بما هو أهله من الشكر والتناء .

ديار التي كانت ونحن على منى

تَحُل بنا لولا نجا، الزكائب  
وردده الجوارى عليه، فحرك معاوية  
يديه وتحرك في مجلسه، ثم مدّ رجله فجعل  
يضرب بهما السرير.

فقال له عمرو: اتد يا أمير المؤمنين  
فان الذى جئت لتلحاه أحسن منك حالا،  
وأقل حركة، فقال معاوية: اسكت لا أبالك  
فان كل كريم طروب.

### كاروزو في المطبخ

كان كاروزو المغنى الايطالى المشهور كلفاً بالمكرونة  
مشغوفاً بها، فدخل مرة أحد المطاعم فى لندن، فقدم  
إليه مكرونة لذينة الطعم، منقّنة الطهى، جيدة الصنع.  
بلغ من إعجابه بها إن توجه بنفسه إلى المطبخ ليشكر إلى  
الطاهية مهارتها ونبوغها فى فنها ثم نفحها نقوداً جزاء لها  
وزودها بذكره فى الأوبرا لتسمع غناه.

غير أنها تقبلت منه التذكرة فى جود وتردد وقالت  
له: يا سيدى ليس لى من الوقت ما يسمح لى  
بالتوجه إلى الأوبرا لسماك، فان أردت إكرامى فغنى  
الآن صوتاً هنا، وفى المطبخ.

نقل كاروزو ياقه قميصه واستند إلى منضدة المطبخ  
وأخذ يغنى غناء حلواً، قل أن غناه فى الأوبرا، حتى  
كاد يذهل عقول سامعيه.



### حماران !

روى عن أسلم ١٠٠ قال: مرّ فى عمر  
رضى الله عنه وأنا وعاصم نغنى موقف وقال:  
أعبدا علىّ فأعدنا عليه وقلنا أننا أحسن  
صنعة يا أمير المؤمنين؟ فقال: مثلكما كيمارى  
العبادى. قيل له أى حماريك شر؟ قال  
هذا ثم هذا. فقلت له يا أمير المؤمنين أنا  
الأول من الحمارين، قال أنت الثانى منهما.

### قاض مغف

ولّى قضاء مكة الأوقص المخزومى فسا  
رأى الناس مثله فى عفاة ونبه. فانه لثام  
ليلة فى جناح له إذ مرّ به سكران يتغنى بصوت للغريض،  
فأشرف عليه فقال: يا هذا شربت خراماً، وأبقت نياماً.  
وغنيت خطأ، خذه عنى، فأصلحه له وانصرف.

### كل كريم طروب

قال معاوية لعمر بن العاص إمض بنا إلى هذا الذى  
قد تشاغل باللهو وسعى فى هدم مروءته حتى نغيب عليه  
فعله - يريد عبد الله بن جعفر بن أبى طالب، فدخل عليه  
وعنده من المغنين سائب خائره وهو يلقي الغناء على جوارى  
لعبد الله، فأمر عبد الله بتحية الجوارى لدخول معاوية،  
وثبت سائب مكانه. وتحنى عبد الله عن سريره لمعاوية،  
فرفع معاوية عزراً فأجلسه إلى جانبه ثم قال لعبد الله أعد  
ما كنت فيه، فأمر بالكراسى فألقيت. وأخرج الجوارى  
فغنى سائب بقول قيس بن الخطيم:

« ١ » مولى سيدنا عمر رضى الله عنه





# مدرسة الموسيقى

## مبادئ الموسيقى النظرية

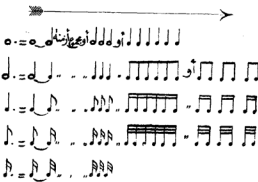
### الدرس الخامس



#### العلامات المنقطعة

توضع نقطة إلى يمين رأس العلامة الموسيقية يكون الغرض منها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار زمنها الأصلي، وبمعنى آخر، تصبح قيمة هذه العلامة، وتسمى بالعلامة المنقطعة، مساوية لثلاث علامات من التي تليها في صغر الزمن، بدلا من اثنتين.

وتوضيحا لذلك نضرب الأمثلة الآتية :-  
« نقرأ من اليسار لليمين ،

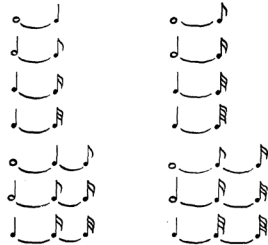


وهكذا

وقد توضع إلى يمين رأس العلامة الموسيقية نقط تزيد على الواحدة ، قد تكون اثنتين أو ثلاثا . فيكون مدلول النقطه الثانية إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار إطالة النقطه الأولى لمقدار الزمن الأصلي ، وبمعنى آخر : النقطه الثانية تطيل الزمن بما يساوى ١/٢ مقدار الزمن الأصلي للعلامة. فاذا وضعت إلى يمين رأس العلامة نقطه ثالثة كان مدلولها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار إطالة

#### الرباط

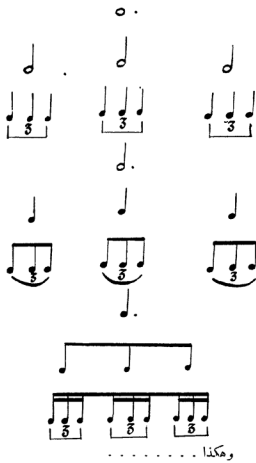
كثيراً ما توضع بين علامتين ، أو أكثر ، من العلامات الموسيقية ، المتحددة في الدرجة الصوتية . إشارة تسمى « الرباط » وترسم هكذا — ومعناها وصل أصوات هذه العلامات وربط مقاديرها الزمنية . مثال ذلك .



وهكذا

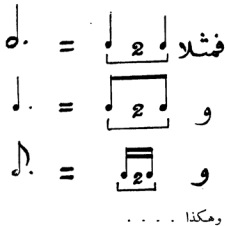
وباستعمال هذا الرباط يمكن التعبير عن أزمة يتندر التعبير عنها بأحد الأشكال المعروفة للعلامات الموسيقية السابق شرحها . وفي الجمل الموسيقية قد نجد « الرباط » بين علامات موسيقية دون أخرى ، ويكون معنى هذا اتصال العلامتين ، أو العلامات التي يصلها الرباط فقط مع بقاء العلامات الأخرى منفصلة.  
هكذا : —

المنقوطة وإشارة الثلاث :-

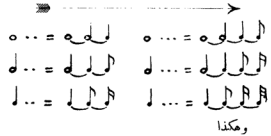


#### الثلاثيات

فإذا احتوت الإشارة على الرقم 3 (هكذا 3 | ) كان مدلول ذلك سرابها على علامتين موسيقيتين ، هما الموضوعه تحتها الإشارة ، وتودى هاتان العلامتان في الزمن المخصص عادة لثلاث علامات ، وتسمى هذه بالثلاثيات .



النقطة الثانية للزمن وبمعنى آخر : النقطة الثالثة تطيل الزمن بما يساوي 1/8 مقدار الزمن الأصلي للعلامة وتوضيحاً لذلك نضرب الأمثلة الآتية :-  
ونقرأ من اليسار لليمين ،



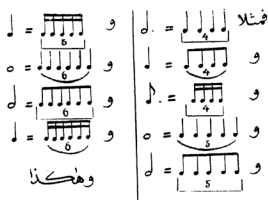
الثلاثيات والنصفيات والربعيات والخمسيات والدرجات الخ وكثيراً ما يوضع تحت عدد من العلامات الموسيقية إشارة على شكل قوس ترسم هكذا \_\_\_\_ أو - وفي وسطها رقم حسابي 3 أو 2 أو 4 الخ ، وهذا رسمها 3 | أو 2 | أو 4 | الخ ويدل الرقم المرموز به في الإشارة على عدد العلامات الموسيقية التي يسرى عليها مفعول هذه الإشارة .

#### العلامات

فإن احتوت الإشارة على الرقم 3 (هكذا 3 | ) كان مدلول ذلك سرابها على ثلاث علامات موسيقية ، هي الموضوعه تحتها الإشارة ، وتودى هذه العلامات الثلاث في الزمن الطبيعي المخصص لعلامتين فقط من نفس هذه العلامات الحالية من تلك الإشارة ، وبمعنى آخر ، تدل هذه الإشارة على توزيع الزمن الطبيعي لعلامتين على ثلاثة أزمنة متساوية تودى في كل زمن علامة من العلامات الثلاث المرقوم تحتها بالإشارة 3 | وتسمى هذه بالثلاثيات



ولزيادة الأيضاح نورد الأمثلة التالية مع استخدام العلامات



وواضح مما تقدم أن زمن العلامة الواحدة في الصفات يزيد على الزمن الطبيعي لمثل هذه العلامة ، في حين أن زمن العلامة الواحدة في الثبات يقل عن زمن نفس العلامة في حالتها الاعتيادية .

### الربيعات والخمسات والدرجات الخ

وعلى نحو ماسبق من البيان يمكن أن يرمز بالرقم 4 أو 5 أو 6 الخ ، للدلالة على تقسيم الزمن إلى أربعة أجزاء أو خمسة أجزاء متساوية ، أو أكثر . وتسمى هذه بالربيعات أو الخمسات أو الدرجات الخ



## قبل شراء راديو جربوا

زنيث

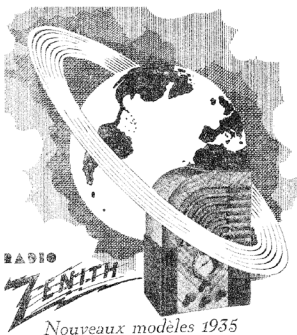
وكيل مصر

عمانويل كوكينوس

وشركاه

٢٦ شارع فؤاد الاول بمصر

تليفون ٤٠٢٢٥  
٤١١١٦



Nouveaux modèles 1935

MAISON FONDÉE EN 1897

Agente Générale  
exclusive pour l'Egypte : EMMANUEL COKKINOS & Co.  
7, Place Fouad I<sup>er</sup> (à côté du Palais de Justice) Tél. 41116 - B. P. 1720

راديو

للماركة العالمية الشهيرة

دقة في الصنع

صفاء في الصوت

موجة قصيرة

ومتوسطة وطويلة



مطروحات القضية الموسيقي  
وزارة المعارف العربية

[illegible]

## قسم التخصص في تدريس الموسيقى للبنات

ستنهي الوزارة ابتداء من العام الدراسي ١٩٣٥ - ١٩٣٦ ، قسماً للتخصص في تدريس الموسيقى يلحق في الوقت الحاضر بمدرسة المجلات الأولية الراقية بشبرا على ألا يزيد عدد الطالبات اللاتي يلحقن به سنوياً عن عشر طالبات . ويشترط في القبول في هذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثالث ، أدبي أو علمي ، أو ما يعادلها والنجاح في امتحان مسابقة في الموسيقى ( العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائي ) وفي الكشف الطبي والاختبار الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

فاذا لم يتوفر العدد الكافي من اللائحات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ينظر في قبول اللائحات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة .

ومدة الدراسة في هذا القسم سنتان .

وتقبل الطالبات في هذا القسم بالجمان ويصرف لهن الغذاء ظهراً .

فعلى من ترغب اللحاق بالقسم المذكور أن تقدم إلى حضرة ناطرة مدرسة المجلات الأولية الراقية بشبرا الكاتبة بسرائي الجبابي بشارع قواد بشبرا الأوراق الآتية :-

- ١ - طلباً على الاستشارة رقم ٣٤ د . هـ ، التفتة ، ويمكن الحصول عليها فظير دفع ثلاثين ملياً .
- ٢ - الشهادة الدراسية الحاصلة عليها أو تعديداً بتقديمها عند تسليها .
- ٣ - شهادة الميلاد أو صورتها الرسمية .
- ٤ - شهادة بحسن السير من ناطرة آخر مدرسة كانت بها الطالبة إذا كانت قد تعلمت بمدرسة غير أميرية .
- ٥ - تعديداً كتابياً ، بالاشتراك مع والدها أو ولي أمرها ، بالاشتغال بالتدريس مدة أربع سنوات ويمكن الحصول على هذا التعهد من المدرسة .

وعلى راغبات اللحاق بالمدرسة المذكورة في الساعة الثامنة من صبيحة يوم السبت ٢١ سبتمبر سنة ١٩٣٥ لاجراء الكشف الطبي .

وسيدأ امتحان المسابقة المذكور بالمدرسة في الساعة الثامنة من صبيحة يوم الاثنين ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وتبدأ الدراسة في يوم ٥ أكتوبر سنة ١٩٣٥



## مدرسة المعهد

نخبه الامتحانات

نشر فيما يلي أسماء طلبة المعهد التاجيين في امتحانات آخر هذا العام الدراسي مرتبة حسب الحروف الهجائية .

### قسم التخصص

نقل إلى السنة الثامنة ( السنة الثالثة من قسم التخصص )

اسماعيل العقاد . عبد المنعم عرفه .

ونقل إلى السنة السابعة ( السنة الثانية من قسم التخصص )

محمد عماد الدين صليح .

### القسم العام

أتم دراسة القسم العام ويمنح شهادة اتمام دراسته ( ينقل إلى السنة الأولى قسم التخصص )

أحمد يومي . محمد شرف الدين .

ونقل إلى السنة الخامسة .

اسماعيل محمود سالم . محمد أحمد أحمد . محمد عبد الوهاب .

محمود عيسى غنيم .

ونقل إلى السنة الرابعة .

أمين فهمي . حسني إبراهيم . عبد الحليم نوريه . عطيه محمود .

محمود طه . محمود نور الدين .

ونقل إلى السنة الثالثة .

أحمد رمزي . أحمد محمد صدق . محمود احمد . محمد جمال

الدين أبو علي .

ونقل إلى السنة الثانية .

ترفيق علي زيدان . محمد توفيق العفيفي . محمد شفيق

محمد عبد المنعم . محمد صادق .

ونقل إلى السنة الأولى .

إسماعيل محمود حسني . الفونس أمين . حامد أحمد

عبد الهادي . حامد مصطفى . سعيد عبد العزيز . فؤاد

محمد يومي . محفوظ احمد الشريف . محمد حسن فرغل .

محمد سعد الدين محمد مأمون . محمد عوض . محمد فرج عيد .

محمود عبد الحميد عثري . محمود شوقي . يوسف عبد القادر

ونقل إلى السنة الأولى من طلبة المصروفات .

أحمد السيد عفيفي . عبد العظيم حمزة . عبد الفتاح

عبد العظيم . محمد السيد علي . محمود شكيب

ونقل إلى السنة السادسة من طلبة آلة الكان فقط .

صالح صفر . عبده صفر . علي علي سالم .

ونقل إلى السنة الثانية .

صالح سري .

أما الطلبة الذين لهم الحق في امتحان البور الثاني فيؤدونه

في منتصف شهر سبتمبر القادم قبل ابتداء العام الدراسي الجديد

### بعثات موسيقية

قررت وزارة المعارف العمومية إيفاد اثنين للتخصص في الترية

الموسيقية وما يتعلق بها في إنجلترا وألمانيا لمدة أربع سنوات من

الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان أو دبلوم المدرسة

السنة أو مايعادلها من الشهادات الدراسية الأجنبية بحيث

تكون درجة إجادته لصاحبها للغة العربية قراءة وكتابة عند

مستوى حلة شهادة الدراسة الثانوية قسم أول على الأقل .

ويشترط فيمن تقدم لهذه البعثة أن تكون حاصلة على الشهادات

الدراسية المشار إليها ومؤهلات في الموسيقى تثبت أنها قطعت

في دراسة هذا الفن مرحلة كافية لتابعة الدراسة في الخارج .



## نتيجة سابقة العدد الماضي

### المسابقة

نشرنا بالعدد السابق ثلاث جلل موسيقية متقطعة من مقطوعات موسيقية وطلبنا ذكر اسم القطعة الموسيقية التي اقتطف منها كل جملة من هذه الجلل الثلاث .



### الاجابة

#### الجملة الموسيقية الاولى :

مقطعة من الموشحة - مقام راست - . العيون الكواسر .  
« وهي مطلع الموشحة »

#### الجملة الموسيقية الثانية :

مقطعة من الخانة الثانية من بشرف حجاز همايون ولى دده .  
« وقد نشر بالعدد الثاني من المجلة »

#### الجملة الموسيقية الثالثة :

مقطعة من الخانة الثالثة من سماعى حجاز يوسف باشا .  
« وقد نشر بالعدد الثالث من المجلة »



## وقد فاز بالإجابة الصحيحة في هذه المسابقة

كل من

حضرة محمد علي سليمان أفندي      حضرة حامد طه العبد أفندي

كاتب بقلم التعليم بمجلس مديرية بني سويف      ٢٢ شارع محرم بك بالإسكندرية

ولكى نصل • الموسيقى • إلى وجه الحق في تعيين الأول والثاني اقترعت بين حضرتيهما ففاز بالأولوية

حضرة محمد علي سليمان أفندي فتهنئة

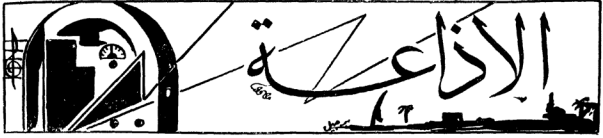
أما الجائزة الأولى فهي: آلة عود (١)

والجائزة الثانية هي: نسخة من كتاب دراسة القانون واشتراك نصف سنة في المحلة

(١) مهادة من محلات بوزناخ



يطلب من دار المطبوعات الراقية ٩ شارع زكي بالتوفيقية بمصر



هذا باب قصدنا فيه إلى أسس ما يؤيده معنى النقد ، فلا نخفي حسنة يجب إعلانها ، ولا تستر على سيئة ينبغي بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضي المصلح أن يوجد ، ويستلزم المصالح أن ينصلح .  
وسيل «الموسيقى» في ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لتأخف لوماً ، ولا تخشى تريباً .  
لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفواً من النقد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .  
وقد وافانا أحد حضرات المندوبين بملاحظاته على الإذاعة في الأسيرين الفارطين ، نشرها له ، مقدري جهده ، شاكرين له فضله .  
« إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله »  
المحرر

سيدى الأستاذ المحترم ....

### أغاني الشيخ سيد درويش

تحت هذا العنوان قرأت مقالاً بالعدد الأخير من مجلة الموسيقى الغراء وفيه تعجبون من عدم إذاعة أغاني المرحوم والذى وتنسبون لى بأني اتفقت مع محطة الإذاعة على عدم إذاعتها ، مع إجادة الكثيرين من المطربين لها . والخبر على هذه الصورة لا يتفق والحقيقة إذ أنى سمعت غير مرة ، وأعتقد أنكم سمعتم مثل ، أن الكثيرين من يؤدون هذه الأغاني لا يتفق أداؤهم مع الأصل ، وباليتم يتصرفون فيها تصرفاً مقولاً يقبله الذوق الموسيقى ويرتاح إليه كل من سمع الحسان الفقيدي على حقيقتها بل بالعكس كنت أسمع اللحن فأذوب حسرة على المسخ والتشويه اللذين كان يشعر بهما العالمى في هذا الفن قبل غيره من المتلعين لذلك اضطرت أن أشعر المحطة رسمياً بعدم إذاعة أغاني المرحوم والذى على هذه الصورة .

ولما سمعت مثل ما بلنك عما جعلك تتعجب فيه بالألئمة على طلب إلى الأستاذ مدحت عاصم أن أصرح لفرقة الأستاذ عبد العزيز خليل بإذاعة ألحان رواية « عبد الرحمن الناصر »

أشرنا في العدد الماضي ، بناء على ما اتصل بنا من تلق فيهم من أهل الفن ، أن محمد اقدى البحر نجل فقيد الموسيقى المرحوم الشيخ سيد درويش اتفق مع محطة الإذاعة على ألا تدبج على الجمهور شيئاً من أغاني أبيه ورجعنا عليه باللوم في ذلك ، تقديراً لفن المرحوم وتخليداً لذكراه .

فلقبنا من حضرته رسالة في هذا الموضوع ونشرها له هنا ، شاكرين له غيرة على الفن ومحافظته على تراث أبيه فانه بذلك دل على وفاء وبر لا يستبعدان من مثله .

هذا وسنعالج ما يكفل إذاعة ألحان المرحوم الشيخ سيد درويش وبصون كرامته الفنية في تلك الإذاعة . ونهيب بأماثل الموسيقيين أن يلبوا نداء البحر اقدى حتى تقوم الحجة وتضع السيل .

هــ

تعرض إلينا بالأساسة كاتب ، ماكننا لنفكر فيه ، أو  
نشير إليه . لولا احترامنا للجلة التي نشرت له .  
وليعلم هو وأمثاله أن «الموسيقى» لا تنقد إلا عن حق ،  
وليس من مبدئها أن تمارى فيها تعلم ، ولا أن تناقش  
في الجهر بالحق .  
وخير له ولأمثاله أن يشغل نفسه بما يصلحه ويفيد  
منه أدباً وبتقياً .

#### الوقت والازدحام

لنا أن نذكر بمزيد الإعجاب أن من الفضائل التي تغبط  
الحطة عليها وتوليها الاعتبار الأول مسألة ضبط الأذاعة  
سواء أكان في بدئها أم في منتهاها الأمر الذي كثيراً  
ما يضير المذيعين المطربين . فقد لاحظنا أن بعضهم يختلط  
عليه الوقت في الأذاعة فيبدأ متباطئاً يردد الحركات مثنى  
وثلاث . حتى إذا ضيق عليه الوقت « كلفت » باقى اللحن  
دفعة واحدة وبسرعة وانتهى بنا إلى « القفلة » فإذا بها  
سقيمة عليّة . كان ذلك في إذاعتين من السيدة سكينه حسن  
في مساء ٢٦ يونيه سنة ١٩٣٥ ومن عبد الفتى السيد في مساء  
٢٧ يونيه سنة ١٩٣٥

#### كيف نسمى القطع الموسيقية

تذاع علينا من وقت لآخر ، قطع موسيقية صامتة  
يرتجل لها مؤلفوها أسماء يخبرونها لكل قطعة . ويظهر  
أنهم تباروا في ذلك وذهبوا يعتون القطع بما شاء لهم  
من أسماء وأوصاف . وكثيراً ما رأينا اسم القطعة يبعد  
عن معنى موسيقاها وستولى إن شاء الله مناقشة كل منها  
في الأعداد التالية .

وكان ذلك بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٣٥ . وهنا أقف برهة  
لأجلكم حكماً على ما سمعت .

هل إذا كان الأستاذ محمد عبد الوهاب لأمين على تصريحى  
هذا فهل يكون محقاً ؟...

وهل إذا كان الأستاذ عبد الوهاب مخطئاً في انتقاده هذا  
فهل سكوته عن انتقاده في تصريحى للأستاذ سيد مصطفي  
بأداء ألحان المرحوم والذى فيه محاباة ، مع ملاحظة أن التصريح  
المذكور أعطيت به صفة دائمة ومن زمن بعيد ، ولم ينتقدنى أحد  
على ذلك .

وأخيراً أعلن على صفحات هذه المجلة المحبوبة باتى  
مستعد لإعطاء مثل هذا التصريح لكل من توسمون فيه  
حسن الأداء . حتى لا يقال عني بأنى أعمل على عدم نشر أغاني  
المرحوم والذى الذى أعتقد أنه ليس لى غاية في هذه الحياة  
سوى العمل على إحياء ذكراه .  
وتقبلوا تحياتي واحترامى ؟

محمد البحر

بجل المرحوم الشيخ سيد درويش

\*\*\*

نشاط

نشكر لبعض المذيعين تقديرهم للنقد النزيه للأذاعة في  
مجلة « الموسيقى » . فأنهم بذلك قد تحققوا أن « الموسيقى »  
تؤدى رسالتها مخلصه إلى الفن والجمهور . ولقد بدأ بين  
صفوفهم نشاط ظاهر يتجلى الآن فيما يذيعون من أغان  
والحان وأصبحو يراعون عدم تكرار الموشحات والبشارف  
وطفقوا يذكرون منها عدداً كبيراً ويختارون من بينها  
ما تحلو إذاعته وتستسيغه الأذان . ونحن نفتبط بذلك كل  
الاعتباط ونحمد لهم جهدهم وتدعومهم إلى المشاركة على  
الأحسان والأجادة .

يدعو إلى خلط ألساظ الموشحة خلطاً تكاد لاتبين  
منه أى معنى يلذ السامع

لذا نرجو ألا تعتبر الموشحة كذلك بل تغنى كأنها  
قطعة قائمة بذاتها لما شجوها الخاص ولا بد أن تودى  
بناية ودقة كما يلزم أن تغنى الموشحة كلها لاجزاء منها ،  
وباجذا لو تغنى ، الحانة ، أيضاً مع موشحتها وتضبط  
الأصوات وتربط بها الضروب والأوزان ، وإذ ذاك  
لا يدعو سماعها إلى السأم والملل ويقل الناس على استيعابها  
لفظاً ومعنى خصوصاً إذا علمنا أنها من الأدب العالى ومن  
النظم الجزل .

#### المطربون واللغة العربية

يلاحظ أن بعض مطربينا ومطرباتنا فى حاجة إلى  
ثقافة عربية خاصة تجعلهم فى مأمن من الخطأ فى إداغتهم  
أغانيتهم على العموم . وإنى أرجو أن يشعر حضراتهم عن  
ساعد الجد ويقبلوا على اللغة العربية يدرسونها ويتلقون  
أصولها مدعين ذلك بكثرة الإطلاع فيها فأنهم من غير  
شك يشعرون بتقدم فى الأداء الصحيح والتطق الواضح  
وزدادون ثقة بأنفسهم فيديرون عن سمعهم سهام النقد  
فلا يقال إنهم يغنون ما لا يفهمون .

كنت قد أحصيت لبعضهم عدة غلطات فى إداغتهم  
رأيت أن أحفظ بها هذه المرة حتى تصل همستى هذه  
إلى آذانهم .

واليك رأيي فيهم من هذه الناحية :

١ - أم كلثوم :

تنطق القصائد والمونولوجات وجميع الألحان باللغة  
العربية الفصحى وتكاد تكون الوحيدة التى تتغفل فى

لم يحن بعد الوقت لموسيقينا أن يبالغوا فى التسمية  
بهذا الشكل وعندى أنه يجدر بهم أن يسموها بأسماء  
أعلام خير لهم من أن يتورطوا فى معان عويصة  
ويضطروا إلى تصويرها بالموسيقى : من منهم يتمكن من  
أن يصف بالموسيقى الصبر أو الفزع ، أو الأمل أو الآلام  
إلى غير ذلك مما يطلقونه على مقطوعاتهم . وهم لما ينجحوا  
ويستكملوا ثقافتهم الفنية ؟

#### أهمر عبر القادر

مغن ناشئ تلقى الموسيقى ، إلى حين ، بمدرسة المعبد  
صوته جميل سليم ، ولكن الفن الذى فيه على وتيرة  
واحدة يغنى فى طبقة مخصوصة لايميل إلى الصعود بتجنيته  
هنا وهناك . وأنت أيها القارىء إذا سمعته تكاد لا تفرق  
بين . أنا أحبك وانت تحبني ، وبين . عودة الحجاج ،  
وبين . وإلى منامك سهاد ،

سمعناه فى مساء ٩ يولية حيث غنى لنا ثلاث وصلات  
الأولى من مقام الراست ، والثانية من العراق ، والثالثة  
من النهابوند كان من الممكن أن تنال شيئاً من الاستحسان  
لولا التشاز الذى تيناه فى الآلات عند التنقل بين اللزمات

#### أدراع الموشحات

جرت التقاليد بين المطربين والمطربات بأن يغنوا  
الوصلة الغنائية بالترتيب المعروف : التقاسيم والبشرف  
والموشحة والدور ، وكانوا ولا يزالون يزعمون أن الموشحة  
هى الطريق الموصل إلى الدور المراد غناؤه . لذا وجدناهم  
يؤدونه تأدية فرعية لا أصلية ، فالأصوات كلها تشد فيه  
بعضها بعضاً ، وجلبة الموشحة ، والضرب بالرق ، كل ذلك

صحيفة ، ثقافته العربية متوسطة ، يهتم بالحن أكثر من اهتمامه باللغة .

٨ - إبراهيم عثمان:

ترديده عدداً مخصوصاً من الأدوار وتخصه فيها جعله يلم بمعناها بمضى المدة . ولسنا نعلم مدى استيعابه لمعاني الأغاني الجديدة التي يكرها هو كرها شديداً وربما كره من غناها .

٩ - عزيز عثمان:

يبدو أنه يفهم ما يقنيه وربما كان ذلك لا لقوته في اللغة ولكن لميله الشديد إلى مافي التغني بها من أساليب تصادف هوى في نفسه ويرتاح لها أكثر من غيره

١٠ - عبد الغنى السيد:

أشد المغنين حاجة إلى تصحيح لغته وإتقان شكلها فليجتهد .

١١ - احمد عبد القادر:

لا يمتاز عن سابقه وله أن يبذل جهده فيبقى اللوم .

معانيها وتفهم أسرارها ولها آراء خاصة يعتد بها فيما يعرض عليها للثناء .

٢ - نجاة :

تحافظ على اللغة وأشك كثيراً في أنها تفهم معنى غنائها .

٣ - نادرة :

تستثيت اللغة العربية من إذاعتها وكثيراً ما هرب منها اللفظ الصحيح .

٤ - محمد عبد الوهاب :

ينطق صحيحاً ويفنى بوضوح ويخرج الالفاظ بنجاح أما المعنى فحسبه فيه أنه كان من تلاميذ وشوقي . تلقى الثقافة على يديه وفي مجلته .

٥ - صالح عبد الحى :

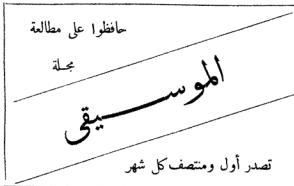
يفنى الأدوار والقصائد والموشحات كما تعلها سواء أكانت صحيحة أم غلطاً ، ولا يعنى بضبطها من ناحية اللغة .

٦ - محمود صبح :

من المتمكنين في اللغة لفظاً ومعنى ويفنى بوضوح وجلال وثقافته مكتسبة من القرآن الكريم الذى يحفظه ويجيد ترتيبه

٧ - محمد صادق :

يحسن انتقاء القصائد والمونولوجات التى يلحنها ويلقيها



# برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٤ يوليو سنة ١٩٣٥ إلى ٣١ منه

أغاني شعبية تلقاها سيده حسن

الثلاثاء ٢٣ يوليو

صباحاً حفلة كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ٢٤ يوليو

مساء صالح عبد الحى

الخميس ٢٥ يوليو

فرقة موسيقى اليد المصرية بقيادة

محمد بدوى ومحمد الصبان

الشيخ على محمود ومذهبيه

الجمعة ٢٦ يوليو

ظهراً أوكستر محمد حسن الشجاعى

مساء ابراهيم عثمان

السبت ٢٧ يوليو

مساء حياة محمد ومختار

حفلة عود منفرد - رياض السنباطى

الأحد ٢٨ يوليو

صباحاً فرقة بلوك الخفر

مساء الشيخ على الحارث

الاثنين ٢٩ يوليو

صباحاً حفلة يانوس منفرد - فؤاد حلى

مساء الآتنة لى مراد

يانوس منفرد

الثلاثاء ٣٠ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ٣١ يوليو

مساء صالح عبد الحى

قانون منفرد - كامل ابراهيم

الأحد ١٤ يوليو

صباحاً فرقة بلوك خفر بوليس مصر

مساء عبده السروجى

الاثنين ١٥ يوليو

الآتنة أم كلثوم

حفلة يانوس منفرد

الثلاثاء ١٦ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ١٧ يوليو

مساء صالح عبد الحى

الخميس ١٨ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

مساء أوكستر مدرسة فؤاد الأول

الثانوية بقيادة عبد الحميد توفيق

حفلة فلوت منفرد بمصاحبة

يانوس «اتاسا»

معنى وآلات . السيدة نادره

الجمعة ١٩ يوليو

ظهراً موسيقى مدرسة البوليس

مساء الشيخة سكينه حسن

السبت ٢٠ يوليو

مساء معنى وآلات . محمد صادق

حفلة عود منفرد - رياض السنباطى

الأحد ٢١ يوليو

صباحاً كورس سيد مصطفى

مساء الشيخ محمود صبح

الاثنين ٢٢ يوليو

مساء عبد الغنى السيد



# موزار

MOZART

أضعه بين يديك وتحت تصرفك . إنه من أجود الأصناف  
وأحسنها صوتاً . هل تريد أن تجربه ؟

- يسرنى ذلك ويشرح صدرى ، بارك الله عليك .

جلس موزار إلى البيانو واندفع يشجى القوم بنغاث  
تفيض رقة وحناناً ، أخذت بلب الأستاذ جلوك العجوز ،  
فانحدر بمقعده إلى جانب موزار ، يكاد يطير به الفرح  
والسرور .

وأفاض موزار ، فكأنما ينبوع من الإلهام قد تفجر ،  
فأروى بسحره السماوى تلك النفوس الظائمة المتعطشة إلى  
السمو الفنى وإلى الكمال . وأخذ موزار بجلاوة فنه فظل  
يتنقل من سحر إلى سحر . ومن بهر إلى بهر . ونفوس  
مستمعيه تنتقل معه بين السحر والبهر هائمة خيزى كأنما  
ترف في المدل الأعل . حتى إذا عاودت الذكرى موزار ،  
اندفع يمزف الأسمى رنيناً ، ويوقمه على النغاث أئيناً ،  
هذلك فاضت العيون وسحت الآفاق ، وخر موزار من  
حول الأسمى صيقاً .

يا للهول ! سقط الفنان . وبُرت سامعوه فانعقدت

- أين ؟

- حفلة في جمعية فينا للفن الموسيقى ، يخصص دخلها  
للأرامل ويتألف الأوركستر فيها من ١٨٠ عازفاً ، ولا  
أعتقد أن أحداً من نوابغ العازفين ومشهورهم يتمتع عن  
الاشتراك معك خدمة للخير وبراً بالمحتاجين والفقراء .  
وفي هذه الحفلة تكسب ، ولا ريب ، رضا الجمهور عامة .  
ورضا القيصر خاصة ، وهو ما نسعى إليه .

- مستعد ، يا مولائى ، لأقامة هذه الحفلة ، بل أصمم  
على إقامتها وبذل الجهد فيها ، إذا وافق المطران عليها !..  
- برافو .. أما موافقة ذلك السيد العظيم فنحصل  
عليها قطعاً ، ولكن قل لى : أى شئ تنوى عزفه في ذلك  
الحفل ؟ وهل أعددت لذلك عدتك ، وأخذت أهبتك ؟  
- مولائى صاحبة العصمة ، سأعزف في تلك الحفلة  
شئناً صُغفته من تلوب الناس ، فلا يحزف حتى تهتف قلوبهم  
وتصاخ جوائهم .

- ذلك مبتغى ومنيتى . وإليك البيانو الخاص بى

ألسّتهم ، وساد الحجرة سكون رهيب ، فكأنّها انقلبت  
ضرباً... يا للشفقة والحان!! هذا الأستاذ جلوك تكاد  
تقرقه عبراته . وتخرّقه زفراته . يحبش بالبصاء ، بكاء  
الفرح الذى أحى فيه ميت الأمل . وبعث الرجا .  
المقطوع .

وغالب جلوك ثوران نفسه وانحدر إلى موزار يحتضنه  
بين ذراعيه ، يُقَطِّع وجتيه ثقيلًا ، ويقول فى صوت  
تخفقه العَبْرَة .

- أى ولدى وأستاذى موزار ! أعدت لىّ سعادتى ،  
بل وجددت شبّابى فاسح لى أن أشكرلك ، وأن أُمجِّد  
عظمة الله فىك .

فهبض موزار وعانق الأستاذ الأكبر ، وأطال عناقته  
فقال جلوك :

- هذه اللحظة يابى ، أجل أيام حياتى ، الآن  
فليظهر الايطاليون ، وليتججوا بفهم ، موزار ! أنت  
مخلد المانيا فى موسيقاها ، أنت رافع ذكرها ... أيتها  
الموسيقى الايطالية !! عليك رحمة الله .

خرج موزار من بيت النبيلة تون مشيعاً بالاجلال  
والاحترام . مرموقاً بالرعاية والعناية ، يكاد كل قلب من  
قلوب مودعيه يقفز وراه . أما النبيلة وزوجها الكرم  
فقد شيعاه إلى الباب وهما يرجوانه ألا يقطعهما . وأن  
يديم موتهما ويزورها بغير سابق إخطار ، فسكر لها  
عطفهما واندفع يسير مشرّداً الفكر . هائم الخيال .

كان ذلك يوم أحد من أيام الربيع الجميلة التى تستحب  
فيها التزّه والرياضة ، فاختر موزار أن يقطع المسافة  
فى أوتيه سيراً على الأقدام فشئ . وبينما هو يقطع المخطى  
مشغول الخاطر ، مزدهم الأفكار ، إذ بفتاة فى بزة حسنة  
ووجه جميل ، تتمرّضه فى طريقه وتقف أمامه قائلة :

- إن لم يخطئنى الحدس فانت السيد موزار ، أنت  
هو ؟ .

تراجع الفنان مذعوراً . ولم يعرف أن يرد جواباً  
فقال :

- لا أدرى إن كنت .

- أؤكد أنك موزار ! ألم تعد تعرفنى ؟ أنا جوزيفين

- باسم القديس بمبا ستوس !! . . . الآنسة وبير !

ماذا ؟ نعم ؟ من ؟ ولكن . . لماذا ؟ من أين ؟ وإلى  
اين ؟ عجباً ! كيف ذلك ؟

ثم تصالفاً ، وبعد أن سكن اضطراب موزار تشجع  
وقال لها .

- أتسمعين . . . ؟ . . . ولى لا أكاد أملك نفسى . .  
ولكن أيتها العذراء لا بد لى أن أقبلك .

- لا . كلا ياسيد موزار . يجب أن تفكر . أن  
الناس حولنا كثير .

- ناس ؟ أى ناس ؟ وما يضيرنى وجود الناس  
هنا وهناك ؟ يجب أن أحفل بهذا اللقاء على أية حال .

وعجب المارة وأخذهم الدهش أن يروا شاباً يُقَبَّل  
فتاة على قارعة الطريق عنوة وهى تمنّاه ، حتى قال أحدهم  
مُغرّضاً بهما :

- أهذا شئ . فى الأماكن المحصول عليه فى مكان آخر  
أين الخجل والحياء ؟ لقد غاضا من وجوه شباب اليوم .!  
يا للتمرّة وسوء الاحدوة !!

لم تبلغ هذه الكلمات سامع موزار ، لانه كان مشغولاً  
بحواسه كلها نحو تلك الفتاة أخت التى أحبها فهجرت ، ولذلك  
واصل حديثه يقول لها .

- كيف حالكم جميعاً ؟ والوالدة ؟ وشقيقتك كونستانسه ؟  
وصوفيا الصغيرة وكيف حال القاسية لوبرا ؟



ويداوم الزيارات لينجز عمله . فتشا من ترداد زيارته للبيت أن علق الآنسة لوزا كبرى بنات صاحب البيت وكان إعجابه بها يزداد يوماً بعد يوم ، نظراً لرخامة صوتها وحلاوة نبراته وجمال نغماته ، فقرر أن يعلمها الموسيقى ويهينها للأوبرا . أخلص موزار في تعاليم الفتاة وبرّه في تخريبها . وأوقد حبه لها شعله في فواده لفحت قلب الفتاة وخلفت منها مغنية بارعة أدوتى في الأوساط ذكرها ، ووثقت رابطة الحب بين قلبيهما فأصبحا عشيقي .

غير أن الحياة المسرحية مشحونة ، وأساليبها فائقة جارية فطالما فن تهرجها ألباب الشباب وخب عقولهم فأنحرف من القى وعدم السداد ، وجرّم إلى طول التحسر والأتين .

ولقد بهرت تلك الحياة لوزا وتملكت مشاعرها ، فعلقت مثلاً اسمه لانج (Lange) كان موزار يمتقه ويكره النظر إليه . وقد أعلماها الحب وغتّى على بصيرتها فنسيت جميل موزار وما أسداه إليها من معروف ، وتزوجت من لانج وظافت معه أنعم الدنيا .

كان طبعياً أن يفضب موزار . بادى الرأى . من عقوق هذه الفتاة ونكراتها جميله الذى أدمع به أساس سعادتها ، ومكّن لها من نعيم الحياة . غير أن كبرياه الفنى تغلب على عاطفته ، وبره بأية وشدة حبه له جعله يضى إلى نصيحته ويخضع له فنى نسياناً لعودة للذكرى فيه .

\*\*\*

- أين تسكنين ؟ سأوصلك قليلا .  
- فى ميدان پتر Peter فى البيت الذى ترعاه عين الله .  
- حسن - أتمسحين لى أن أزورك غداً أنت وبقية أفراد الأسرة ؟

- سيدى ذلك شرف كبير تطوق أعناقنا به .

\*\*\*

- حالنا إلى الشدة أقرب منها إلى الرخاء ، نمشى قليلا ثم نتعثر ، وإنك تعلم ياموزار أنه منذ قبض والدنا إلى رحمة الله ونحن نسافر من بلد إلى بلد ورا . لوزا حتى استقر بنا المقام ورا . ها هنا فى فينا قتركتنا وشردت منا .  
- تركتكم ؟ يالها من قاسية متحجرة القلب ! عرايا وصبرا . فلقد تركتني أنا أيضاً ، لعلها تكون موقفة سعيدة الحال مع ذلك الولد المفلوج لانج . لقد رجعت بالذكرى إلى الماضى ، وتصورت ما كنت أحيط به تلك المرأة من الحب والاحترام ، وراجعت مابذله لها وماتعلمته فى سبيل إرضائها ورغدها... ولكن حسبي الآن هذا... ذلك زمن مات وانقضى... يالها من ذكرى مؤلمة موجعة ! اخبرينى ، كيف تعيشون ؟ ومن أى مورد تكسبون نفقات معيشتكم ولوازم حياتكم ؟

- لنا الله ياموزار ، إن الوالدة تهاجد دائماً ، وتستنفد قوتها فى تأجير الغرف ، فأنا ترج . وآونة تحسر . ونحن نساير الأمور فنعيش من رذاذ الحياة أملاً فى أن ينهر الغيث .

- وأنتن ؟ ثلاث فتيات . شابات ، قويات ، ألا تصنعن شيئاً ؟

- علينا أشغال المنزل وهى كثيرة . وليست الوالدة فى غنى عنا ، فأقوم أنا وكونستانسة بالعمل الشاق طوال اليوم . أما صوفيا فلا تزال ضعيفة لا تقوى على العمل

\*\*\*

جلس كلاهما يتساقطان الحديث ويسترجعان الذكريات . بدأت معركة موزار بأسرة وير فى مدينة مانهم بألمانيا ، يوم كان فى حاجة إلى كاتب يدون له أعماله الموسيقية . النوبة ، لى . له بالسيد وير العجوز ، وكان رجلاً عمدة فى هذا العمل ، حجة فى الدقة فيه ، مؤتمن الجانب فى أدائه . كان طبعياً أن يتردد موزار على بيت وير

تقيم العجوز وير مع بناتها اثلاث في منزل متعدد الطبقات كما جرت العادة أن تكون عليه بيوت العيلات الموسيقية القديمة ، حيث يبدو في الغرف كل ما يدل على الاشتغال بالموسيقى ، والعناية بالفن ، فالجترات بديمة التنسيق ، جملة الترتيب ، أرضها وحوافها مزودة بالآلات الموسيقية المختلفة ، وعلى الجلة ذكل شيء فيها رائع نظيف يدخل على النفس الهجة والسرور . ولئن كان ريش البيت وأثاثه قديماً ، لقد كنت تراه مغطى بستائر ومفارش قيمة صنعها أيدي الأوانس من أبناء وير .

كانت هذه الأسرة تسكن في حجرتين خاصتين من طبقات هذا البيت ، وكان بهذا الطابق حجرة نالتة تشرف على سطح كنيسة يتر مدعة للإيجار ، مدخلها من دهليز السلم مباشرة ، فلا يتحتم أن يتصل ساكنها بأفراد الأسرة ولا بجوس مسكنهم ، ولا يتخلط بهم . وتلك كانت رغبتهم قطعاً لآلسة سوء ، ومنعاً للأفاويل ، وإبقاء على أنفة أهل الفضيلة وكرامتهم .

كانت الأم وير ربعة القوام بادية ، لها عينان سودان وأنف أحمر ناصع . ليس في مظهرها ما يغري . جلبابها منقوش يستره فوطه من فوط المطبخ مليئة ببقع الدسم ، وفي قدمها حذاء من الصوف مرقع كثير التزقيع حتى لتحسب الرقع أصل الحذاء ، وهي كثيرة الحركة ، دابة التنقل بين طوال اليوم .

أما جوزفين ، هذه التي تسامر موزار ، فكانت فتاة خلابة لعبوا ، لاتقع عليها العين إلا تراها باسمه الثغر مشرقة الجبين ، طالقة المضيئ ، فائنة الحديث ، ساحرة العيون ، تعنى جهدها بزيئها وهندامها ، جل أمانها أن توفى إلى زواج سعيد تذوق فيه سعادة الزيجة وبر الأمومة ، وكانت لذلك تبذل الوسع في تجميل كل ما يبدو من أعضائها ، ولا

تعالج من أعمال البيت إلا الهين المريح .

وكانت أمها لازرى في ذلك بأساً لأنها تعتقد أنها جميلة ويجب أن يصيب جمالها زوجاً سعيداً . وإذن فقد سلبت بها قيادة البيت وتدير شؤنه ، وفات العجوز أنها لابد واقفة تحت سيطرة الفتاة ، إن عاجلاً وإن آجلاً . وكانت صوفيا — أصغر الفتيات — لا تزال تتلقى العلم في مدارس الراهبات ، وتدرس التدبير المنزلى ، وفطراً لما كانت عليه من ضعف الصحة ورقة التركيب لم يرهقها أحد بمزاولة شيء من الأعمال المجهدة التي يتطلبها تدبير البيت وحاج ساكنيه .

وإذن فالآنسة كونستانس — وسطى البنات — كانت المحور الذى تدور عليه حركة البيت . فكانت تتولى أداء الأعمال جميعاً ، وتقضى حوائج السكان كافة ، وتحافظ على نظام الغرف ، وتلاحظ الطبخ والغسيل والمكنس ومسح الأبواب والنوافذ ، وعلى الجلة كانت تبشر الحركة العامة في البيت فلا تكل ولا تمل ، وكانت أول من يستيقظ صباحاً ، وآخر من يرقد مساء .

وكلما أضناها التعب . لدعت جوزفين بالكلم القوارس فتدفع عنها أمها وتهاجم كونستانس ، في عنف وشدة فتمثل طاعة لأمها وتسكيناً لحاظرها وجبا في السلام

كانت الساعة السادسة مساء عندما قصد موزار إلى ميدان استيفان ، مارا بشاع جرابين ، ثم عرج على ميدان يتر حيث اهدت في سهولة إلى البيت الذى . رعاه عين الله ، وإذا على مدخله ورقة معلقة مكتوب فيها بخط جميل ، في الطابق الثانى من هذا المنزل توجد غرفة نظيفة معدة للأيجار إلى سيد محترم . المخابرة مع البواب ،

ما كاد موزار ينرغ من قراءة تلك الورقة حتى اقترب منه رجل في رداء أزرق وقلنسوة مطرزة يقول له

لاتبلى أن تحبى .

استطاع موزار أن يدارى وجهه ، وأن يخفى على الآنة بأن أولاها ظهره وظل يتقل من مكان إلى مكان كأنما ينظر إلى الصور المعلقة على الحائط ، غير أنه على حين غرة ، التفت إلى الآنة كونسنانس قائلاً :

- اى عزيزى كونسنانس ! متى يتم الاتفاق على الحجرة ؟

- وى ! وى ! موزار هنا ؟ ماذا . أى سماء هبط بك إلينا من نعيمها ؟ يا لهى ! أهذا موزار حقاً ؟

ثم اندفعت ، يكاد يطير بها السرور ، إلى الداخل أما الباب فقد اذهلته دهشة كونسنانس فوقف يصوب النظر إلى موزار يقبسه من رأسه إلى قدمه ثم قال :

ما هذا ؛ ماذا أرى ؟ فقال موزار :

- يا عزيزى الباب ؛ لاتنفض ولا تتدهش . إني لا أربى فى تأجير هذه الغرفة ، ولكن أردت أن أداعبك مداعبة بسيطة ، وأمزج معك قليلاً . إني أعرف أسرة وير معرفة وثيقة من زمن طويل .

- ولكن ياسيدى المحترم ، كان يجب أن تبحث لمداعبنا عن شخص غيرى ... ماشاء الله .. أليق بك أن تهزأ بشيخ ضعيف مثلى ؟

- هون عليك ، بابوإنا العزيز . فسأعرض عليك تعبك خذ هذا الريال أجزاً لذلك المزاج

تاتول الباب الريال وهو لا يكاد يصدق بصره ثم اضطرب وكاد يرتجى على قدمى موزار وهو يقول

- اسمع لى أن أقبل يديك ، ياسيدى ، فقد أحسنت ، إلى احسانا ندر أن أراه وإني على استعداد دائم لخدمة السيد المحترم شكراً لك . شكراً لك يتبع

- عم مساء ياسيدى الشاب ! هل تبحث عن سكن

لحضرتك ؟ هذه حجرة حسنة نظيفة ، إيجارها زهيد ، وأهلها طيبون . ربة هذا السكن ياسيدى الشاب أرملة اسمها وير ، بناتها الثلاث من أطرف الفتيات ، والأرملة أيضاً لا يستهان بها . وليس ثمة ما يضايقك فللحجرة مدخل خاص بمنزل يحجب زائريك وضيوفك ، وما أكثر زوار الشباب وضيوفهم ! أرجو أن تكون فهمتى ! على أن العاقل من يستطيع أن يحصر تسليته فى منزله ، وما قيمة أربع ريالات فى سيل هذه الحرية فى السكنى ... هلم ياسيدى وتفرج .

وسكت موزار حتى إذا انتهى الباب من وصفه قال - سأرى تلك الغرفة ، أليست فى الطابق الثانى ؟

- بلى ، ولكن ليس من السهل أن تصل إليها وحك ، فان السلم مظلم ، اسمح لى أن أرشدك إليها . - لأأس . تفضل

صعد كلاهما السلالم الضيقة ، وجذب الباب حبلاً ففتح جرس باب السكن ، وفتح الباب فتحة ظهر منها رأس مجمد الشعر فقال الباب :

- يا آنة كونسنانس ، لقد احضرت لكم سيداً جميل الطلعة يرغب فى تأجير الغرفة .

- اذهب به الى المدخل الخاص . ثم أقفل الباب فى سرعة سمع بعدها موزار همساً وغمغمة لم يفهم منها شيئاً أسرع كلامهما الخطى حتى وقفا أمام باب الحجرة ، وما لبثا أن فتحت الباب ورأيا إلى جانبه الآنة كونسنانس فى ثياب العمل ، وكانت الحجرة مضادة بشمعة فقالت بلهجة رقيقة .

- أرجو أن تفضل وتجلس قليلاً ، فان الوالدة



العشاء

وهذه  
يسْتَطِيعُ  
أَنْ يَبْنِيكَ

جهاز الراديو

له في مخبئ  
لك دأئنا

# سماعی عجم شیران اُمین اُغا

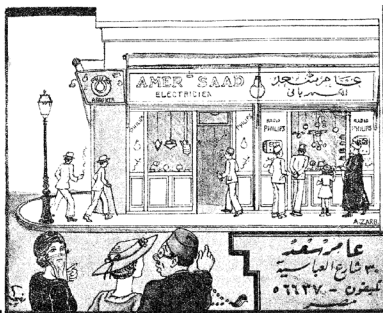
بجم شیران

۱. *امروز سماعی*

۲. *امروز سماعی*

۳. *امروز سماعی*

The musical score is written in three parts, each with its own key signature and time signature. Part 1 is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Part 2 is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Part 3 is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Persian and are written below the musical notation. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.



مفاد هون النفاذ  
التي يابها من  
زمض في الحكومة

أكبر: انفسم مجموعة  
من النجف

لبات فلبس باسفا  
عربية

لدي فلبس بالنقطة  
استعدت لبريد النفاذ  
الواسعة بريرة

عامة مرشد  
بشارع العباسية  
كيتون - ٥٦٣٧

المقارن الذي المعروف وقد تأسست عام ١٩١٤ واستطاعت بفضل مجهود صاحبها أن تكتسب مركزاً ممتازاً. فاعتمدت وزارة الأشغال الحكومية رسماً. وهي المودع التي قامت أخيراً بأعمال الكهنة في سراي المحنة المتخاطبة ودرجته السباني لهما

محلات  
عامة مرشد

# بشرف عجم شیران امین اُغا

من سجد للتعهد

الغزادول

1

بشرف عجم شیران

2

الغزادول

M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَّاتُ بُوْرْنَاخْ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر    تلفرافيا بوزناخ بمصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورشه صناعه وتصلح وتجديده كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متمتعدين وزارة المعارف العمومية والجالس البلدي والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

ما تمتاز به محلاتنا وما تتفوق به على غيرها  
أن

المشترى يجد فيها آلات من ماركات متنوعة ، لكل ماركة ميزتها الخاصة ، لأن جميع ميزات  
فن الموسيقى لا يمكن أن تتوفر في آلة من ماركه واحدة ، مما بلغت جودتها وتفوقها  
فالإعلان عن آلات من ماركه معينة ، لا يعود بالنفع إلا على مخبرها وهذا ضد مصلحة الجمهور المشتري

ولكل حفلة  
آله تناسبها



لكل مناسبة  
آله تلائمها



que par la force de l'expression, la sonorité et l'ampleur de leurs voix, l'impression profonde qu'ils produisent. Ne méritons-nous pas de jouir de ces qualités ?

Tel n'est pas le but de nos collègues européens du parti adverse. Ils sont, comme nous, gardiens jaloux de notre musique. Ils craignent de la voir mourir. Ils veulent lui conserver son caractère propre et éviter qu'elle ne disparaisse par absorption dans leur musique qui est à l'apogée de sa gloire.

Je considère que leurs craintes sont excusables et nous les en remercions du fond du cœur. Mais qu'ils se tranquillisent ! Nous les assurons que leurs instruments ne seront entre nos mains qu'un moyen d'exprimer nos sentiments issus de notre culture orientale pures et modifiés selon le caractère oriental comme a fait l'Europe du moyen-âge avec nos instruments.

Je résume les raisons qui justifient mon opinion concernant l'emploi de certains instruments à tons fixes :

1) La musique orientale a le plus pressant besoin d'un nouveau style de composition et d'expression musicale, en dehors de son style mélodique existant, qui n'exprime qu'un seul des côtés multiples de l'art.

2) La nécessité exige parfois l'usage d'instruments qui résistent aux intempéries diverses, qualités qui ne se trouvent que dans les instruments à tons fixes.

3) Pour répondre à certaines exigences musicales, les instruments à cordes ne possèdent pas la puissance et l'ampleur suffisantes.

4) Certaines œuvres musicales, par exemple les morceaux de musique militaire, nécessitent l'em-

ploi d'instruments d'une pose spéciale et ne s'accroissent pas des instruments à cordes.

5) Le piano qui est le symbole des instruments à tons fixes, constitue l'instrument le plus approprié à l'enseignement. Il permet aussi l'introduction d'un nouveau style de composition qui n'existe pas dans la musique orientale actuelle.

6) La beauté de l'art est relative. Il se trouve des gens qui, par goût, préfèrent la musique à tons fixes à celle des instruments capables de rendre les moindres différences de tons.

7) Le piano est introduit dans les maisons égyptiennes, il y tient la première place et il n'est pas facile de l'en déloger. Le déraciner de l'enseignement et établir une barrière entre lui et son emploi dans la musique orientale ce serait risquer de manquer le but visé. Le résultat serait d'empêcher l'élite de la société orientale de s'attacher à la musique orientale, car les instruments rudimentaires de cette musique sont loin de les intéresser. Il n'y a donc pas lieu de traiter le piano autrement que le violon.

8) L'existence dans chaque école d'un piano accordé suivant l'échelle arabe est le meilleur guide pour l'oreille des enfants et des jeunes gens. Il les préserve contre les fausses notes que leur font entendre les exécutants médiocres jouant sur des instruments à cordes, tel que le violon, ou qu'ils entendent en jouant eux-mêmes au début de leurs études musicales.

9) En Egypte, la majeure partie de la classe aisée méprise nos instruments actuels : Oud, Nai, Kanoun, et préfère le piano européen bien qu'il soit impuissant à reproduire parfaitement la mu-

sique orientale. D'autre part, il est certain que la musique, ainsi que les autres arts, ne progresse qu'avec le soutien des riches. Il s'ensuit que la musique orientale est exposée à périr si elle est délaissée par ceux qui peuvent utilement la soutenir.

Je suis personnellement d'avis de conserver pour le moment le piano européen jusqu'au jour de son remplacement par un piano oriental, de crainte que, durant la période de transition, les doigts des pianistes et de leurs élèves ne perdent leur entraînement. Il est bien entendu que la musique qui devra être exécutée sur ce piano sera celle qui est à base de demi-tons et dont nous sommes, en Orient, amplement pourvus.

En outre je suis pleinement convaincu que si nous n'empruntons pas les instruments occidentaux, après leur avoir fait subir les changements nécessaires pour leur permettre de reproduire les intervalles de la musique orientale, il nous est impossible de régénérer et de faire évoluer notre musique arabe qui doit, comme toutes les autres musiques remplir le rôle qu'on lui demande.

Nous ne craignons pas, en y introduisant ces nouveaux instruments de lui faire perdre quoi que ce soit de son caractère oriental, du moment que ceux-ci pourront porter des noms orientaux et exprimer nos sentiments nationaux.

Je termine ma motion par l'expression de mes sentiments les plus profonds de reconnaissance pour toute la peine que vous avez prise, en venant au Caire nous apporter le fruit de votre expérience et de votre haute science. Nous en garderons le souvenir dans notre mémoire et nos cœurs, et nous le transmettrons aux générations futures.



tre personnalité aux dépends de celle d'autrui. La musique est le langage des sentiments, nous l'avons déjà dit ; à chaque nation sa langue et ses sentiments propres. Qui perd son langage maternel, perd avec lui aussi l'esprit national.

Monsieur le Professeur Sachs dit qu'un changement d'instruments exige un changement de style. Je ne le contredis pas sur ce point, mais je relève une grande différence entre le style et le caractère. Le premier concerne la forme et le second le fond. Si la beauté d'une idée exige un changement dans le style expressif ou le sacrifice de la beauté de la forme de l'écriture vous serez les premiers à nous conseiller de sacrifier le style et de conserver le fond.

Peut-être vous êtes-vous mépris sur la portée de notre musique, pensant qu'elle constitue une suite de formes mélodiques sans signification aucune. Vous en êtes excusables notre musique se trouvant encore dans l'enfance, et vous n'êtes pas tout à fait familiarisés avec le langage musical étranger. Tout jugement qui pourrait dans ces conditions, être porté sur cette musique ne saurait être entièrement sain puisqu'il ne tiendrait compte que de sa beauté de forme et non des sentiments que nous éprouvons personnellement, et du sens que nous percevons à travers ces lignes musicales.

Votre prévention contre l'emploi des instruments occidentaux, pourrait, à mon avis, être comparée à l'interdiction de nous servir d'une machine à écrire qui nous permettrait de transcrire nos idées orientales sous prétexte que cette machine ne fait pas ressortir, avec toute leur beauté d'écriture, les formes des lettres arabes.

Avant donc qu'une appréciation soit faite sur notre musique, il importe de ne pas perdre de vue les trois points suivants :

1) Ne pas juger notre musique d'après vos oreilles et vos sensations, mais d'après nos propres oreilles et nos sensations propres.

2) Ne pas se baser sur son état actuel pour porter un jugement sur elle. Ses défaillances ne proviennent de l'essence de cette musique, mais de l'insuffisance de nos exécutants et des défauts de leurs instructions, tant au point de vue pratique qu'au point de vue orientifère.

C'est dans ce vaste domaine que vous pourriez nous rendre les plus grands services.

3) Ne jugez pas notre musique d'après la nature de nos instruments, que par complaisance, vous trouvez doux et sensibles, mais qui, en réalité, sont faibles et incapables de répondre à toutes les exigences de la musique. Nos instruments demeurent tels qu'ils étaient il y a des siècles et ne servent qu'à un seul genre de composition mélodique répandu en Orient. Ces instruments ne sont en vérité que des moyens d'exprimer un seul sentiment humain parmi tant d'autres dans lesquels, par malheur, se sont spécialisées nos compositions : « le sentiment de l'amour ». C'est la raison pour laquelle nos instruments se sont imprégnés de plaintes et de gémissements.

Si vous liez notre musique à ces instruments ou si vous la reliez dans ce seul style de composition, vous la condamnerez à la mort, tandis que vous ne voulez que la revivifier.

Les notes musicales, heureusement, sont universelles et sont comprises par tout le monde. Les instruments de musique, qu'ils soient orientaux ou occidentaux, ne se refusent pas à exprimer n'importe quel langage musical à condition de donner à chacun les signes nécessaires à l'expression. Si les idées musicales et la façon de s'exprimer diffèrent de pays à pays et de nation à nation, l'instrument d'expression peut être commun à tous.

L'Europe ne s'est-elle pas appropriée, durant le moyen-âge, nos instruments de musique, et ses instruments actuels n'en proviennent-ils pas directement ? Si vos instruments ont évolué d'après les nôtres, nous voulons, à notre tour, que nos instruments futurs procèdent des vôtres. N'en soyez pas

avares, nous pourrions vous les rendre un jour parfaitement perfectionnés.

La science et l'art, dans leur évolution, ne connaissent ni patrie ni barrières nationales. Les générations successives coopèrent éternellement et toutes tendent au même but : atteindre la perfection qui est l'idéal par excellence de la vie pour toutes les créatures.

La Commission des Instruments a décidé dans l'une de ses séances la non introduction du violoncelle et de la contre-basse dans nos instruments orientaux, prétextant qu'ils dénatureraient le caractère propre de la musique orientale par leurs sonorités sentimentales, larmoyantes et trop mélodiques, comme le dit textuellement le Professeur Sachs, dans son rapport.

Quant à moi je considère que c'est justement la raison qui devrait nous pousser à les adopter, parce que nous n'avons pas d'instruments ayant leur force d'expression. Pourquoi nous les interdire puisque nous en sentons le plus pressant besoin. De plus, ces instruments ne contredisent pas notre humeur et notre goût. La preuve en est que nous nous sommes trouvés très heureux d'entendre le célèbre musicien, Massoud Djémil Bey, nous jouer sur le violoncelle d'exquises pièces dans la séance de mardi dernier. Qu'il nous suffise de nous rappeler le jeu du regretté père de Massoud Bey sur cet instrument, jeu qui nous remplit d'un profond sentiment d'émoi et d'admiration et que ne nous donne aucun de nos instruments orientaux.

Quelques-uns des membres européens nous ont refusé le piano, sous prétexte que c'est un instrument à tons fixes, inapte à la musique arabe. Mais l'un des membres propose l'introduction du clavecin au lieu du piano, si la nécessité l'exige. Il a perdu de vue que le clavecin est aussi un instrument à tons fixes. Par ailleurs, on nous a refusé encore le violoncelle et la contre-basse, quoi que se soient des instruments à cordes, sans tons fixes, ne différant de nos instruments orientaux

te amélioration ou évolution émanée des méthodes de composition et non des instruments intrus.

« L'opinion des membres de l'autre groupe qui sont partisans de l'introduction des instruments occidentaux, repose sur le fait que l'introduction de ces instruments aura pour effet d'activer la renaissance musicale et de la pousser à l'avant ».

Il est à noter que les partisans de la dernière opinion sont d'accord avec ceux de la première pour reconnaître que les instruments occidentaux fixes, ayant douze demi-tons ne peuvent convenir pour le moment à la musique arabe, à moins que ces instruments ne subissent les modifications nécessaires pour pouvoir rendre les tons inférieurs à un demi-ton, soit les tons formant l'échelle musicale orientale.

Lorsque la question fut soumise au Congrès, Mohamed Fathy Bey, membre de la commission des instruments, donna lecture d'un rapport appuyant l'opinion du dernier groupe, contraire à l'opinion de la majorité.

En raison des questions importantes qu'il contenait, ce rapport ne put être étudié en détail à cette séance pour pouvoir prendre des décisions du Congrès sur cette question. Il a été donc décidé d'insérer ce rapport dans la « Revue de Musique » dont le Congrès recommandait la publication.

La direction de cette revue est heureuse de pouvoir réaliser ce vœu et de publier cet important rapport :

J'ai pris connaissance du rapport présenté par Monsieur le Professeur Sachs, en sa qualité de Président de la Commission des Instruments, au Congrès de Musique Arabe.

Je profite de cette occasion pour manifester mon admiration profonde pour les qualités de précision, imprégnées d'impartialité et de justesse avec lesquelles ce rapport est établi, qualités qui lui ont permis de rendre compte des opinions diverses et contradictoires avec un esprit de neutralité tel qu'il semble inspiré par un

Juge pètri d'honneur et de justice.

La tâche qui incombait à M. Sachs était très délicate par suite de la divergence de vues des Membres de la Commission au sujet d'une des questions les plus complexes exposées dans le programme du Congrès, divergence qui amena le Président de la Commission à mettre, de nouveau la question sur le tapis et à la soumettre au jugement des membres du Congrès.

Cette situation, que n'ont guère connue d'autres Commissions, est née, comme vous le savez, du problème de l'introduction du piano au nombre de nos instruments orientaux, problème très épineux qui a accaparé l'attention des Membres de la Commission des Instruments. Et l'importance de la question nous apparaît clairement si nous admettons que le piano représente en général pour nous le symbole des instruments à tons fixes.

Tandis que les adversaires de l'introduction du piano s'opposent encore à celle de tout autre instrument de même nature, ses partisans croient que l'interdiction du piano porterait un coup fatal à notre musique orientale.

Les principales raisons sur lesquelles se basent les adversaires de l'interdiction sont :

- 1) La crainte que cette interdiction ne fasse perdre à la musique orientale les fines nuances que seuls peuvent rendre les instruments dont elle dispose.
- 2) L'insuffisance des instruments à tons fixes pour adapter au chant arabe ce que les européens nomment la mélodie.

M. Sachs fait remarquer dans le début de son rapport que c'est le style de la composition qui détermine la création des instruments et non les instruments qui commandent le style. Cette phrase exprime une vérité des plus évidentes.

Mais avant de prononcer un jugement sur notre musique l'obligeant à rester dans les cadres de son style propre, laissez-nous interroger votre conscience et vous demander si vous accepteriez, au

cas où nous vous le proposerions, d'échanger notre musique et ses grandes beautés contre la vôtre.

Vous pourriez trouver en notre musique une beauté de forme ressemblant à des arabesques, mais qui, à vos yeux, est une beauté dénuée de sens. Et vous ne voudriez pas considérer de ce même œil, votre musique qui comporte un sens plus élevé et plus grandiose, en dehors de sa beauté de forme, et qui impose son sens spirituel avec tout ce qu'il contient de force d'inspiration.

Comme vous le savez, la musique, qu'elle soit orientale ou occidentale, n'est pas simplement une beauté de forme mais encore une beauté d'âme, pleine de sens et de substance. Et pour qui sait la comprendre et en goûter les sublimes beautés, elle est autre chose qu'une suite de notes juxtaposées dans un style artistique et attrayant mais dénué de sens. La vraie musique est celle qui exprime les émotions et les sentiments les plus profonds de l'âme. Elle est la parole de l'âme et son sincère interprète. Répétant ce qu'a dit S.E. le Ministre de l'Instruction Publique dans son discours, lors de l'ouverture officielle du Congrès, « la Musique est le langage du cœur, comme la parole est le langage de la raison ».

Le Professeur Sachs dit que l'adoption des instruments européens demande une transformation du style. C'est là à mes yeux la question la plus importante qui se soit posée à nos réunions.

Nous nous sommes assemblés pour trouver, avec vous, un ou plusieurs nouveaux styles d'expression, qui relèvent de notre style actuel en lui enlevant son cachet de simples notes juxtaposées, flatteuses pour l'oreille, pour en faire « le langage du sentiment », comme l'a dit S.E. le Ministre ou, comme l'a dit Beethoven, « le langage de l'âme et du cœur ».

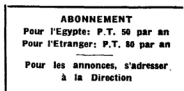
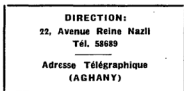
Tendez-vous la main et aidez-nous à transformer notre style incapable d'exprimer tous nos sentiments, et soyez certains que nous conserverons ces sentiments qui sont notre caractéristique car nous ne voulons pas annihiler no-

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)



No. 5. 1ère Année.

10 Juillet 1935. P.T. 2.

## RECEVOIR L'introduction des instruments occidentaux dans la Musique Arabe

### Entre partisans et adversaires

ooo

Parmi les sept commissions du Congrès de la Musique Arabe réuni au Caire en 1932, il y en avait une relative aux instruments, placée sous la présidence du Dr. Sachs, le célèbre savant musicographe. Cette commission a établi un rapport sur les questions qu'elle avait été chargée d'étudier. Entr'autres questions, cette commission avait pour mission d'étudier s'il est possible ou non de joindre les instruments occidentaux aux instruments de la musique arabe.

Question complexe et ardue, en raison des responsabilités qu'elle comporte et de la gravité qu'elle présente, ce qui a soulevé des divergences d'opinions entre les membres de la commission. D'ailleurs, la question dans son ensemble a fait l'objet d'un rapport gé-

néral soumis au Congrès, à la sixième séance tenue le 2 avril 1932. Ce rapport résume la question comme suit :

« Il est incontestable que les instruments ne sont qu'un moyen d'expression des formes de la méthode de l'harmonie ou de la composition ; ils sont nés de cette méthode à laquelle ils restent inhérents tant qu'elle existe et subissent les modifications que cette méthode viendrait à subir ; ils disparaîtraient en même temps que sa disparition. Autrement dit, l'introduction des instruments occidentaux dans la musique arabe ne peut être justifiée que par le changement de cette méthode ; l'établissement d'une nouvelle méthode de composition qui exige un nouvel instrument pour exprimer cette composition.

Cette opinion, qu'appuie l'histoire de la musique depuis cinq mille ans, est celle qui a amené les Occidentaux membres de la commission et un certain nombre de membres à s'opposer à l'introduction de la plupart des instruments de musique européens caractérisés par des sons spéciaux et un cachet spécial, dans la crainte de dénaturer la beauté de la musique arabe. En s'opposant à l'idée de l'introduction des instruments étrangers dans la musique arabe, les membres ne visent nullement à paralyser la renaissance musicale en Orient, à la limiter dans un cercle étroit d'apathe ou de stagnation ou à la transformer en une sorte de musée historique de chansons populaires. Bien au contraire, leur opposition s'appuie sur l'expérience qui veut que tou-

# **MAGASIN AZIZ BOULOS**

**No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)**

**SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)**

**PIANOS HOFMANN**  
**et**  
**RADIO TELEFUNKEN**

**Lisez et conservez**

# **LA MUSIQUE**

**Elle formera à la fin de l'année  
une utile documentation musicale**

**LE NUMÉRO P.T. 2**

## ***La Musique***

---

Revue hebdomadaire  
paraissant provisoirement  
chaque quinzaine

---

**Organe de l'Institut Royal  
de la Musique Arabe**





# Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.





# الموسیقی

لما علی المهرانی الموسیقی المورسیتی العریة



العدد ٢٠ ملها

العدد ٢٠ ملها

العدد السابع

السنة الأولى

القاهرة في ١٧ جماد أول سنة ١٣٥٤

١٦ أغسطس سنة ١٩٣٥



الموسيقى

مجلة الموسيقى  
تصدر نصف شهرية ثبوت

إسناد حال المهنة للموسيقى العربية

رئيس تحرير الأستاذ : دكتور محمد عبد الحليم

كلمة المحرر

فلاح الجيوش

الإدارة

الإدارة

٢٢ شارع المسكة - مصر  
٥٨١٨٩  
العنوان التلغرافي : افان

وما لنا لا نتبسط في القول ونشفاكه القراء ، وعلى  
الأخص ، إخواننا الموسيقيين ؟

ستفكك ولا يكون إلا حقا ، وإذا توجهنا بالتخصيص  
في هذا الحديث ، إلى أهل الفن من الموسيقيين ، فذلك  
لأنهم عمدته ومساكه

وما حيلتنا والموسيقى لم ترحم أهلها ، فأيام السلم  
عنا ، وأيام الحرب شقاء ، ومن عجب أنهم ، على هذه  
الشقوة ، جد مغبوطين . ألم تر إلى الناس يزعمون فيهم  
الاحتفال الدائم ، والحبور المقيم ، لأنهم ، فيما يتوهمون  
يقضون أيام الحياة في طرب يسليهم ، ويحلي  
السكر ، ويشرى التمر ؟

وشهد الله أن الموسيقيين في ذلك مظلومون ، فهم  
يقضون أعمارهم ، حقا ، في التلحين والغنى ، أشبه  
ما يكون ، بالممثل الذي يضحك الشهود وصدوه يضيق  
بالكتابة ، وقلبه يفيض بالأم .

في لسان

موسيقى الضفادع	فلاحو الجيش
موسيقى الكباش	الغزاة الوسطى وعبرافكوس
موسيقى الأندلس (دور البلوغ)	موسيقى الدولة الخديوية
موسيقى الموسيقى النصرية	الموسيقى
موسيقى الغناء (تقسيد)	الأوبرا في ألمانيا حتى منتصف
قسم الشخص في تعريس	القرن الثامن عشر
الموسيقى للبيان	الموسيقى والغناء في عا إلى الحلفاء
في عالم الموسيقى	ويلاط الامراء الغربيين
الاذاعة	تأليفون يترجم موسيقى
رواية الجلة	بحث في المقامات
مقطوعات موسيقية	

القسم الفرنسي  
التحرير العام للجنة التعليم الموسيقي  
مؤلف الموسيقى العربية

في درس من الدروس الموسيقية الأولى التي حصلت بها برلين ، جلست إلى أحد الأساتذة الأجلاء . أتلقى عليه العزف ، بالفلوت . عمليا ، حتى إذا بلغت في النوتة علامة ، التريل كروش . وهي من علامات سرعة الارتفاع ، أسرعت في العزف كما زعمت أن تؤديه تلك العلامة .  
هنا لك ضحك الأستاذ وقال ، أمثلك .

قلت ماذا ؟ وفيه ضحكك ؟

قال ، جاريت فلاحى الجيش وشابهتهم فأضحكتني وأثرت في نفسي ذكرى .

قلت وما شأن فلاحى الجيش في الموسيقى ؟ والعزف بالفلوت خاصة ؟

قال إذن أحدثك . يزعم كثير من الناس أن الموسيقى لها وطرب وأن المشتغلين بها ، علما وفنا ، فارغو البال ، يتمتعون بالأكل واللهاو ، وادعون لا يشغلهم من عناء الدنيا كد ولا إعياء . وهم في ذلك يحكون على ظواهر الأشياء لا يعرفون كنهها ، ولا يفقهون مخبرها . نشبت الحرب العظمى واضطرم سعيها ، فاذا أهل الموسيقى شبابا وكهولا وشيوخا ، مجندون يدفع بهم إلى ميادين القتال ليقوموا بنصيبهم في الذباد عن بلادهم ، والدفاع عن أوطانهم وشرف أمتهم .

قلت وما حيلة الموسيقيين في الحرب وأدواتهم لا ترد مهاجما ولا تدفع عدوا ؟

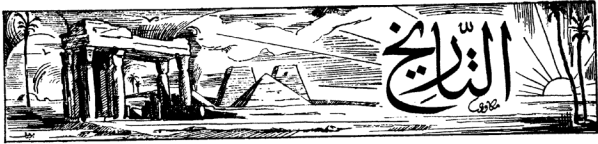
قال : لا تجعل ، فوائده لكان حمل السيف أهون مما نصّبونا فيه ، فقد وكلوا إلينا فرقا من الفلاحين المجندين لتعليمهم الموسيقى ، وتعليمهم في أقصر الأزمان . ليعثوهم إلى الفتوى المحاربة ليروحوا عنها وقع اشتجار الأسنة ومنازلة الأعداء .

باللؤلؤ : ما كان أسمى هذا الواجب وأشد وطأته ! جيش تعنيه الحرب ويجب الترفيه عنه ، والخصم عسكري لا هوادة فيه ولا رحمة ، والفلاحون ألسن طوال وآراء قصار ، فتجلب يا ولدي أية مشقة عابثا وأى هول جزنا ! والذي ساقى إلى هذه الذكرى أن الفلاحين حين كانوا يصلون إلى علامة « التريل كروش » كانوا يسرعون في التوقيع كأنما يطايرون ، كما كنت تفعل اليوم فأضحكتني وذكرتي ، وليست دلالة هذه العلامة في سرعة الارتفاع غير مقيدة وإنما للسرعة فيها حدود ومقاييس ،

وإذن ، أيها السادة الموسيقيون . أنتم عتدة من عتدة الحرب ، ووسيلة من وسائلها لا غنى عنها ولا مفر منها فإرايكم إن جرت الحرب الإيطالية الحبشية اشتباك مصر فيها ، وساقوكم إلى ميدانها تقومون بهذا التصيب المفروض ؟ أليس حسبك ما تعانوه في أيام السلم من الكد والمشقة ، حتى تقاسوا أمرا صعب المراس والمزاولة ؟ وما رأى أولئك الذين يتوهمون في الموسيقيين الدعة وفراغ البال ، وهم من حرب العيش في تبليل واضطراب ؟ أيها الموسيقيون ! لا مفر من الهم إلا إلى الهم ، فوطدوا أنفسكم على احتمال الأعباء ، وإن ثقلت ، فما ذلك بمنقص شيئا ، فما أنتم أولاء اليوم تجزعون النصة وتشقون بها .

أخشى أن أكون قد أخفكتكم ، وأنزلت الرعب في قلوبكم ، وإذن فلا بد من أن أتلس لكم من الأمر خرجا . فكروا معي . وأنعموا التفكير . . . . . لقد وصلنا . . . . . الراديو ، أيها السادة الموسيقيون ، يجب أن يجند الراديو ويحشد إلى ميادين القتال ! ! أليس الراديو ناعم البال في السلم ، قرير العين ، رغيد العيش ؟ فلم لا يذوق من أيام الحرب صابها وعلقها ؟ أخلق الراديو للرفاة ، وخلق الموسيقيون للبؤس والشقاء ؟ نعم ، الراديو ، وشرط ماركوني علكم في السلم والحرب والأمر لله .

وكروش كروش



## الدولة الوسطى وعصر الهكسوس

لم تكن الدولة القديمة تفسح مكاناً للدولة الوسطى حتى نشطت مصر إلى استخراج المعادن من اتصال مصر بالدينه الاسيوية الناجم الممتدة في الصحراء إلى شبه جزيرة سيناء . وأخذت العلاقات تزايد بينها وبين سوريا . وعلى أثر ذلك شوهد في مدافن بني حسن ، حوالي سنة ٢٠٠٠ ق . م نقوشاً تمثل الرعاة آلة الكنارة السورين لأول مرة ، يجوبون الأراضي المصرية .

وفي هذا الوقت ظهرت في مصر ، لأول مرة أيضاً، آلة الكنارة وهي آلة وترية سنأى على ذكرها تفصيلاً في الكلام عن الدولة الحديثة حيث عم استعمالها، هي وماجد عليها من الآلات الموسيقية .

ماتى الحكم إلى الأسرة الثالثة عشرة ، فالرابعة عشرة حتى تخاصم أسراؤها ، وتنازعوا امرهم بينهم . كل يجاهد الملك والاستيلاء على التاج ، فأدى تنازعهم إلى اضطراب الحكم واختلال الأمن ومكّن الهكسوس من احتلال مصر .

والهكسوس قوم من آسيا ، يعرفون عند العرب بالعالمقة . انتزعوا الملك وانتشر سلطانهم أثر سقوط الأسرة الرابعة عشرة ، وامتد حكمهم طوال أزمان الأسرات الخامسة عشرة والسادسة عشرة والسابعة عشرة .

كان عصر الهكسوس عصراً مظلماً في التاريخ المصرى أسدل فيه ستار كثيف غشى على حوادث مصر ولم يتخلد لنا من أيام حكمهم أثراً من كتابة أو نقش ، على أنهم حكموا قرناً كاملاً ، تمكن المصريون في نهايته من طردهم بفضل ظهور الأسرة الثامنة عشرة حوالي سنة ١٦٠٠ ق . م . في قوة وبأس وجهاد عنيف ، وأنشأت الدولة الحديثة ، فارتفع ذلك الستار المظلم الذى حجب عصر الهكسوس وعاد التاريخ المصرى إلى جلالته ووضوحه .

ولقد قيل في سبب غوض عصر الهكسوس ، وعدم عثورنا على أية كتابة أو نقش لهذا العصر ، إن المصريين ، وكانوا شديدي الكراهية للهكسوس ، حتى كانوا يلقبونهم بالرعاة . وبالكفرة ، وبالطاعون ، احتقاراً لشأنهم وامتناناً لهم ، وإزدراءً بأولئك الأجانب الذين اغتصبوا ملك البلاد

وقيدوا حريتها ، نقول إن المصريين ما كادوا يستعيدون سلطانهم ويستردون ملكهم . ويطهرون بلادهم ، حتى أبادوا مخططات ذلك العهد البغيض ومحو كل أثر يدل على الحكموس .

## موسيقى الدولة الحديثة

رفع الستار وأزيع ذلك الحجاب الكثيف فأذا مصر قد اتصلت بالمدينة الآسيوية اتصالاً وثيقاً نشأ عن فتوحات القراعنة الأقوياء ، ملوك الاسرة الثامنة عشرة ، الذين توغلوا في أرض الجزيرة وامتدت أملاكهم إلى قلب آسيا الصغرى فانتقل الكثير من المدينة الآسيوية إلى مصر وتسايق الملوك المغلوبون على أمرهم يقدمون إلى فراغة مصر ما يتقربون به زلفى ، ويوالونهم بنقائس الهدايا فأثر ذلك في الموسيقى تأثيراً قوياً ، وأصبحت نرى في بلاط الملك فرعونين موسيقيين إحداها مصرية والثانية آسيوية ، بل ونرى الجوارى ينزحن إلى بلاط الملك بآلاتهن الموسيقية الآسيوية ، وفي وجودهن بالقصر الملكي رمز إلى التطور الذى أصاب البلاط والطبقات المصرية العليا ، وإلى مقدار تأثير مصر بالمدينة الآسيوية . والموسيقى وهى مرآة تنعكس فيها نفسيات الشعوب وما يجرى عليها من التقلبات أصدق محدث عن الانقلاب النفسى الذى حدث في ذلك العصر .

تأثر عصر بالدنية  
الآسيوية

وبالصفحة المقابلة رسم تخطيطى للتاريخ الموسيقى عند قدماء المصريين ، رمزنا فيه باللون الأزرق إلى طابع موسيقى الدولتين القديمة والوسطى ، دلالة على ما كانت عليه تلك الموسيقى من هدوء واعتدال . كما رمزنا باللون الأسود إلى عصر الحكموس المظلم ، وباللون الأحمر إلى تطور طابع الموسيقى في الدولة الحديثة .

طابع موسيقى الدولة  
الحديثة

قامت الدولة الحديثة فتغيرت الموسيقى المصرية تغيراً تاماً عما كانت عليه في عهد الدولتين القديمة والوسطى . فالهدوء والاعتدال ، البطء والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة ، كل أولئك قد اختفى . وحل محله موسيقى على تقيض تلك الصفات ، كذلك تبدلت الآلات الموسيقية في كثير من أنواعها وما تبقى من الأنواع القديمة دخل عليه كثير من التغيير فتعددت أنواع آلة الصنج ، وكبر حجمها ، وزاد عدد أوتارها كثيراً بالرغم من أن مركز هذه الآلة كان ثابتاً جداً في مصر لاستعمالها في العبادة وما أكسبها ذلك من الأهمية الخاصة لحفظها بعيدة عن المؤثرات الخارجية . ورغم هذا التحفظ الشديد لم تستطع آلة الصنج العزلة وعدم التأثير بهذا التطور . وعم انتشار آلة الكنتارة . وحل المزمار المزودج الحاد الصوت محل الناي الطويل الهادى . بل وأصبحنا لا نرى لهذه الأخيرة ، الناي ، رسماً في النقوش الفنية التى خلفتها لنا الدولة الحديثة والصور التى تلها . وإن الناي ، وإن لم يخف تماماً إلا أن قيمته الفنية ضلّت واقتصر استعماله على

# رسم تخطيطي للتاريخ الموسيقي عند قدماء المصريين

لون الطابع الموسيقى	حوالي سنة ؟؟	قبل الأسرات
الاسم الأول	٣٤٠٠ ق.م	
الدولة القديمة		
الدولة الوسطى	٢٠٠٠ ق.م	
الدولة الحديثة	١٦٠٠ ق.م	
الفترة النبطية	٩٥٠ ق.م	ليبيا - اثيوبيا - آشور
	٥٠٠ ق.م	ملوك سائيس
	٣٤٠ ق.م	الفرس
الفترة الهلنستية		اليونان
	٣٠ ق.م - الميلاد	الرومان

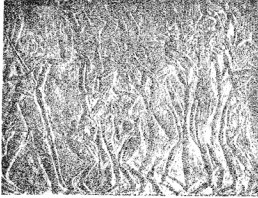
المعكوس





الطبقات الدنيا من الشعب، كما هي الحال دائماً في اضمحلال الآلات الموسيقية. كذلك كثرت أنواع الطبول والصنوج والصاجات والدفوف .

ولقد أصبحت الموسيقى التي تؤديها تلك الآلات الموسيقية الجديدة في ذلك العصر حادة مبالغة في الحدة كثيرة الضوضاء . ويتجلى ذلك في نقوش تلك العصور سواء في موسيقى الرقص ، أو موسيقى الولايم ، أو موسيقى البلاط الملكي . وبما يلفت النظر ، في ذلك العصر أيضاً ، السرعة الشديدة



في الحركة ، فالعازفات والراقصات كانت حركاتهن أكثر نشاطاً وأشد سرعة من ذي قبل . ولقد صورت لنا بعض النقوش عازفات كآتهن مسافات أو سكارى من نشوة الطرب « صورة ١ » تمثل رقص الموتى ، بالدفوف والقضبان المصفقة ، من نقوشات الدولة الحديثة « سقارة » .

صورة ١

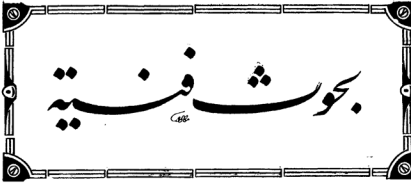
« وصورة ٢ » ، وهي لفظة راقصة من نقوشات الأسرة الثامنة عشرة في طيبة . وإنك لترى في الصور أن السطرة في الموسيقى للجوارى الرقيقات فقد صارت اليهن تلك المهنة ، لا في مصر وحدها بل وفي آسيا أيضاً ،



صورة ٢

وقد تغير السلم الموسيقي . كما سنبينه في حيزه ، فيعد أن كان القديم خاسياً أي مؤلفاً من خمس درجات أصبح السلم الجديد سباعياً ، وهو السلم الشائع استعماله الآن في جميع عالم المتعمدة تقريباً . وسنفصل . في الأعداد المقبلة إن شاء الله ، أهم الآلات الموسيقية التي كانت تستعملها الدولة الحديثة .





## الموسيقى

للعالم المحقق والقانوني الضليع  
حضرة صاحب العزة الأستاذ

م. ن. المصري بك

إن عادة

إرسال الأصوات

الموسيقية، بدأت وشاعت

بين آبائنا الأولين يباعث

الفتون ، والأغوا ، وسحر الآلاب

وخلب العقول . وهذا اشتركت مع أقوى

انفعالات النفس وأفعل الشعور : الحب ، والفخر ، والنصر .

أرأيت كيف كان منبع الموسيقى بعيداً عميقاً ومطبوعا

في الحلقة . وكان الصوت أقرب مظهر لانبثاق الألم بأهّة .

وتصعد حنين الشوق بأهّة ، واندلاع لبيب الهوى بزفرة ،

وتفجر نبرة الكبيراه بزجرة : حس مفطور ، وشعر

صامت مبناه صغير . ومعناه كبير ، ولفظه قليل ، وفعله كبير .

الصوت - من قديم - مظهر البيان على سذاجته ، ووصف

الاحساس على فروده وأحديته .

ارجع النظر إلى الصبي تجده يذندن قبل أن يعرف

الكلام . إذا تألم هنّ ، أو فرح حن ، وليس يعيد ، بل

يكاد يكون يقيناً ، أن أوائل سلالة الإنسان وآباء أول

الزمان كانوا يلبثون انفعالهم بصيحات ترنم من قبل

أن يكون

لهم لسان مبين ،

وفهم فصيح كليم .

ولك في بعض الحيوان شاهد ،

فقد تسمع له صيحات تقليدية ،

وهفتات ندائية ، بل بغمات منطوقة تكاد تكون

ملفوظة . ألم تر كيف تبغم الغزالة عند إظهار حنانها على

طلوها (١) ؟

إن كثيراً من البهم يتباغم للداعي والظرف ، وعليك

بجدية الحيوان . وهناك ترى وتسمع .

لا توجد حدود فاصلة في الترتيب الوجدى الإنسانى

بين الإشارات وتقلصات عضلات الوجه وصيحات

الانفعال والأصوات المنطوقة . إن هذا كله يكون وسائل

بيان الإنسان ، وطرائق كلامه ، ووسائط حديثه ، وجميعها مرتبط

بعضها ببعض ، وتابعة كل واحدة منها للأخرى .

ولا شئ غير اتساع لغة الكلام ، والمناجاة بالفم

واللسان ، وغزارة معجم الحوادث والمسميات . قد نقصت

الطلو : بفتح الطاء ولد الغزال

الموسيقى فيأخذهم الطيش حتى من الدوى . كالسودان  
وسكان قلب إفريقية .

أنت تعرف أن الأمم طبقات بعضها فوق بعض  
حسب داركة كل أمة ، فهم ، وفن الموسيقى يتبع بالطبع  
درجات الطبقات .

ويحسن بك أن تعلم في هذا المقام ، أن أهل سيام  
يتعشقون الموسيقى فلا يوجد بينهم فرد من أسرة أو قرية  
إلا ويتغنّى في روحاته وغدواته ، وهم يكوّنون الجوقات  
في المناسبات حتى أنهم يسبحون أسراباً وجماعات يغنون  
في رحلاتهم كأنهم في ليالي أعراسهم وأفراحهم . وكذلك  
أهل الصين هم كثيرو العناية بالموسيقى ، وكان من حكّامهم  
من قديم الزمان وزير للترية الموسيقية .

وما يأخذك منه العجب أن نيام نيام ، القبائل العراة  
يغنون ويضربون بمعزف شبيه بمعزف القراعة والحُشبان ،  
ألا تدري ماهو ، هو الجنك ، الهارب ، ؟

إن في اختلاف الموسيقىات ، والأغاني ، وما تفضّله منها  
كل أمة لآيات الحكم على طبائع البشر ونفوس الناس .  
أما وقد عرفت طبيعة وطابع الموسيقى فسجدك  
قريباً عما يوجد فيك منها .



من تلك الطرائق والوسائل والوسائط للاستغناء عن كثير  
منها ، فلم يبق من قوتها إلا ما يظهر الأحاسيس الساذجة  
والثائمة والعميقة والشديدة .

إن ينوع الصيحات الموسيقية خرج من كلام بعض  
الأمم المتتابع كأنه ترتيم ، ومن عادة الترتيل ، والقصص الغنائي ،  
والرثمة العارضة للفس عند سهو أو ساعة لهو . وعلى  
الأخص اللهجة .

اللهجة هي الخطاب ، وقل ولا تخف : هي قيمة  
الخطيب ، فإن أحسنها ارتفع ، وإن أساءها وقع ، ولو أرسل  
الآيات . اللهجة هي غناء لم يستم وضوحاً ، بل لحن  
محسوس مكتوم .

وكم كلمات متشابهات وشبه مترادفات لبثت مختلفات  
في المعنى ، لا لشيء إلا لفارق اللهجة وكيفية النطق بها .

وإذا ما انتقلنا إلى التقليد الفني للصيحات الموسيقية  
والكلام الغنائي ، أوله طرق البيان والتعبير عما في القلب -  
ألفينا الموسيقى الصوتية - استعمال الأصوات المترنة -  
قد أخذت طورا معكوساً . فبعد أن كانت أولية المبادئ ،  
أثرية أصبحت في عهدنا المذهب التقى شيئاً أقل مسخاً  
ووحشية باقترانها بالعزف بالملاهي .

إن الأمم حتى المتأخرة وغير الراقية في زماننا تعرفها  
وتتذوّقها . فهم من يجولون الموسيقىات والعزف ، وزاهم  
يغنون ويرقصون على ضروب الغناء ، ومنهم من تستحقهم

# الأوبرا وتطورها

## الأوبرا في ألمانيا حتى منتصف القرن الثامن عشر الامانة لا مبدلها ليطا لينة

ألمانيا حافلا بالمشاكل السياسية التي اضطرتها إلى خوض غمار حروب طويلة. أهمها حرب الثلاثين سنة .  
سبق الشعب الألماني إلى ميادين القتال، وانطلق يذود عن بلاده ويدافع عن حريته، فلما انتهى من كفاحه نما بأعباء ثقيلة من مسئوليات اقتصادية وأزمات مالية شديدة كانت نتيجة لازمة لتلك الحروب الطاحنة. فكان بدهياً أن ينصرف الناس عن الفن ولاهتمام به .

إلا أنه رغم الضنك والشدّة والضيّق الذي تملك الشعب الألماني فقد ظلّ حكامه وأمرأؤه وعلية القوم، لا ينفلون مسراتهم ولا يخففون حتى من غلوّاتهم فيها . وكانت الأوبرا الإيطالية خير ما يتمتعون فيها بالسماع فامتلاً بلاط العواصم وقصور الأمراء بالأيطاليين من أهل الفن حتى أن كل الأوبرات التي كانت تمثل في ذلك الوقت كانت إيطالية بحتة . يقوم بتأليفها وتلحينها وغناء أصواتها شعراء وموسيقيون إيطاليون . وكانت لغة البلاط في ألمانيا هي اللغة الإيطالية ثم صارت اللغة الفرنسية .

لقد رأينا كيف بدأت الأوبرا في إيطاليا في آخر القرن السادس عشر . وكيف تطور هذا الفن فيها فأصبح له ، في مدى قصير ، أربع مدارس مختلفة تتنافس فيما بينها ، واتخذت أوبرات كل مدرسة منها خاصية تعرف بها . وتلك الماهد الأربع هي مدارس فلورنسا ، وروما والبندقية ، وناپولي .

كذلك رأينا فن الأوبرا يشق طريقه إلى فرنسا على أثر ظهوره في إيطاليا بسنين قليلة . وكيف أصبح للأوبرا الفرنسية في القرن السابع عشر ما يميزها عن طابع الفن الإيطالي ، وذلك بفضل الموسيقار لولي ومن تلمذته من أعلام الموسيقى في فرنسا .

والآن نعرض ، في هذا المقال ، إلى حال الأوبرا في ألمانيا في ذلك الوقت .

ظلت ألمانيا بمثابة عن هذا الميدان الفني ، بعيدة عن الاشتراك في مضماره ، مدة طويلة . وذلك بسبب مشاغها السياسية والاقتصادية ، فقد كان القرن السابع عشر في

وطبيعى أن يظل الشعب بعيداً عن مشاهدة هذه الأوبرات وأن تظل مشاهدتها وفقاً على الحكام وحاشية البلاط من الأمراء وعلية القوم وعلى أسرهم ومن يلود بهم. ولقد بلغ من بذخ أولئك القوم أن كان لكل أمير شاعر خاص به ينظم المديح فيه وفى أسرته. بينما كانت كثرة الشعب وهى تنوء بمعب الضرائب الباهظة. عاجزة عن منافسة أولئك الإيطاليين الذين انتشروا فى كل مكان وتملكوا ناصية الفن ودانت لهم السيطرة التامة عليه.

ومن أساطين الأساتذة الإيطاليين الذين تجلى جهدهم وجهادهم فى الأوبرا بمدينة فينا ، متفرى . وكفائى ، وشستى .

### ميونخ

كذلك كان الحال مائلا فى ميونخ، فقد كان فن الأوبرا إيطاليا يحتا . فقد استقدم إليها الموسيقار برنباى « Bernabei » من روما ليكون رئيسا لفرقة البلاط ثم خلفه ابنه .

وأهم من ظهر من الأساتذة الإيطاليين فى بلاط بافاريا الموسيقار الكبير ستيفانى « Steffani » ، وهو من البندقية « ١٦٥٤ - ١٧٢٨ » كتب أكثر من ١٨ أوبرا مثلت فى ميونخ وفى هانوفر ودسلدورف .

ويمكن أن يقال إن ستيفانى هذا كان لألمانيا مثل ما كان الموسيقار لولى لفرنسا ، فقد حاول أن يكون له أسلوب خاص فى التلحين . وصارت موسيقاه مثالا يحتذى فى التأليف . ونجح فى تحلله من فن البندقية القديم فكان لأوبراته طابع خاص يميز به .

### هانوفر

وقد عرفت مدينة هانوفر ، قبل أوبرات ستيفانى ، أوبرات أخرى فرنسية وإيطالية . وإنما امتازت هانوفر بما كان يظهر فيها الفينة بعد الفينة من أوبرات باللغة الألمانية . ولقد مثلت فيها عام ١٦٨٩ لمناسبة افتتاح دار الأوبرا

وطبيعى أن يظل الشعب بعيداً عن مشاهدة هذه الأوبرات وأن تظل مشاهدتها وفقاً على الحكام وحاشية البلاط من الأمراء وعلية القوم وعلى أسرهم ومن يلود بهم. ولقد بلغ من بذخ أولئك القوم أن كان لكل أمير شاعر خاص به ينظم المديح فيه وفى أسرته. بينما كانت كثرة الشعب وهى تنوء بمعب الضرائب الباهظة. عاجزة عن منافسة أولئك الإيطاليين الذين انتشروا فى كل مكان وتملكوا ناصية الفن ودانت لهم السيطرة التامة عليه.

ولمحة بسيطة نعرضها فيما يلى ، عن حال الفن فى العواصم وأهم البلاد الألمانية، كافية لتصوير ما كان للإيطاليين من سلطان قوى ونفوذ لاحد له :

### النمسا

كانت فينا أحصص ميدان فى ألمانيا ظهرت فيه جهود الأساتذة الإيطاليين وذلك لأنها كانت على اتصال وثيق بالبندقية حتى أن أساتذته الفن فيها « البندقية » كادوا يكونون مشاعا بينها وبين فينا .

ولقد اهتمت فينا بالأوبرا اهتماما كبيرا سيما فى عهد ليوبولد الأول « ١٧٠٥ - ١٧٥٨ » .

وبلغت حد الكمال فى عهد جوزيف الأول وكارل السادس . وكان القامئون على أمر الموسيقى إيطاليين جميعاً بل ولم يكن حظ اللغة الألمانية من تلك الأوبرات إلا بعض تراجم كان يقوم بها أحياناً شعراء البلاط .

وفى الحق أن ذلك العهد ليسجل للإيطاليين ما بذلوا فيه من جهد، وما أصابوا من نجاح، فلقد بلغ نشاط أحدهم

إحدى أوبرات ستيفاني مترجمة إلى اللغة الألمانية . وسرعان ما مثلت هذه في هيمبورج وفي براونشفايج .

دروسه

فنيا هاما . وهذا الموسيقار وإن كان ألماني المولد والأصل إلا أنه إيطالي النزعة والنزعة حتى أنه ليعد إيطالياً فقد تعلم في إيطاليا ، وعاش في نابولي معظم حياته ؛ ومات في البندقية عام ١٧٨٣ .

برلين

كذلك كانت برلين مركزاً هاماً لرعاية الأوبرا الإيطالية ولنا نرى التيسر فردريك الأكبر رغم وطنيته الصادقة ورغم ما أظهره في حروبه ، التي اشترك فيها بنفسه ، من وطنية قوية قدسية ضمنت له انتصاراته الباهرة ، كان رغم ذلك لا يميل إلا للغناء الإيطالي ويفضله على الغناء الألماني وله في ذلك جملة مأثورة ، قوله « خير لي أن أسمع حصانا يصل من أن أسمع ألمانياً يتغنى » .

هامبورج

أما هامبورج فكانت تعتبر في ألمانيا كالبنديقية لإيطاليا ذلك لأنها كانت معقل الفن وموطن الموسيقى . وقد التقى فيها الفن الإيطالي والفن الفرنسي .

بنت في هامبورج أول دار للأوبرا في البلاد الألمانية جميعاً ، وكان ذلك عام ١٦٧٨ واستدعى الموسيقار كوسر *Kusser* ، ١٦٦٠ — ١٧٢٧ ، وهو تلميذ لولي ، خصيصاً لرياسة فرقها . فأدى مهمته أكرم وأنجح ماتودى المهام . وإذ كانت دار الأوبرا في هامبورج أول دار بنيت في البلاد الألمانية ، فقد كانت كذلك مبدأ عهد الشعب بتذوق فن الأوبرا بعد أن كان التمتع بمشاهدة الأوبرات وفقاً على الملوك والأمراء وعلية القوم . وقد ظهر في

كان البلاط في سكسونيا كذلك مرتعاً خصياً للفن الإيطالي ، وذلك بالرغم من أنه قد ظهر فيه أول موسيقار ألماني لحن أوبرا ألمانية ، ذلك هو هنري شوتس *H. Schütz* ، وهو سلف باخ العظيم . ولد عام ١٥٨٥ وكان رئيساً للفرقة الموسيقية في بلاط سكسونيا . لحن أوبرا « دافني » ، الإيطالية بعد أن ترجمت إلى الألمانية وكان ذلك لمناسبة زواج إحدى أميرات سكسونيا . ومثلت هذه الأوبرا في عام ١٦٢٧ فكانت أول أوبرا ألمانية ظهرت . غير أن موسيقاها فقدت ولم تصل إلينا . بل إن غالبية ما لحن من الأوبرات الألمانية قبل هذا الوقت . وفي القرن السابع عشر بعد ذلك ، ضيّعت لعدم تقدير الشعب للفن الألماني .

ولقد جاء تلحين شوتس لهذه الأوبرا « دافني » على النمط الإيطالي القديم الذي كانت فلورانس تتبعه .

وما يجدر بالذكر أن شوتس قد تعلم الموسيقى في إيطاليا .

لم تقو رواية شوتس على تثبيت الفن الألماني ، حتى ولا في سكسونيا وحدها . بل ظلت هذه مركزاً هاماً للأوبرا الإيطالية حتى تأسست بها في عام ١٦٨٦ دار للأوبرا على نظام إيطالي بحت .

وأهم من اشتهر في سكسونيا من الموسيقيين ، الموسيقار أدولف هاسا *A. Hasse* ، وزوجته . وقد شغل مركزاً

وقد ظلت هذه الحال مدى قرن ونصف قرن . بل  
إننا نرى الشعب الألماني نفسه ، بعد أن تذوق فن الأوبرا  
لا يعترف لفنان ألماني بالكفاية ما لم يكن قد سافر إلى  
ماوراء جبال الألب واتهل من مناهل الفن الإيطالي .  
بل إننا نرى كبار الفنانين الألمانين يتسابقون لتحصيل  
علومهم الموسيقية في إيطاليا . بل ولقد اضطر كثير من  
الموسيقين الألمان ، مراعاة لرزقهم ، وضرورة كسب  
قوتهم ، إلى تغيير أسمائهم بأسماء إيطالية مستعارة حتى  
يموهو على الشعب بأنهم من أصل إيطالي ليصيبوا منه  
التقدير الفني .

ولكن إذا كانت ألمانيا قد ضحت بفنها القومي . هذه  
المدة الطويلة وتركته في أيدي اجنية تصرف فيه طوع  
لإرادتها فقد عوضها هذا الفن الاجني عن هذه الخسارة  
بما بذره في البلاد من بذور صالحة كان غراسه أكبر  
أعلام الموسيقى في ألمانيا أمثال هندل وباخ وجلوك  
وهايدن وموتسارت ، ومزار ، . .

هامبورج الكثير من هذه الأبرار باللغة الألمانية .  
وبلغت أوبرا هامبورج أوجها على يد الموسيقى  
الألماني كيسر ، Kessler ، ١٦٧٤ - ١٧٣٩ . فلقد كان  
يعد في طليعة موسيقيي العالم . نهض بالفن في هامبورج  
حتى أصبح في مصاف فن المدرسة الحديثة في البندقية .  
ولقد كان هامبورج سمة عالمية في الموسيقى اجتذبت  
إليها هندل ، Händel ، الذي كان موضع رعاية كيسر ،  
فتبع نهجه ، وسلك طريقه ، وكان فضل هندل على  
الأوبرا الألمانية كبيراً ، سنعود إلى ذكره تفصيلاً في مقام  
آخر . وبعد أن اشتغل هندل إلى جانب كيسر ركّزها  
من الزمن في هامبورج ، غادرها إلى إيطاليا .

وهكذا ، أينما وليت وجهك في ألمانيا ، ترى الفن  
الإيطالي ، والأساتذة الإيطاليين يحتلون مختلف البلاد  
الألمانية بلاطها ، وقصورها ، ودور مسارحها ، ويسيطرون  
على موسيقاها .

## معجزة القرن العشرين

أثنان في غاية المبادرة

وبالتقسيط

بمحلات

عزيز بولس

مصر

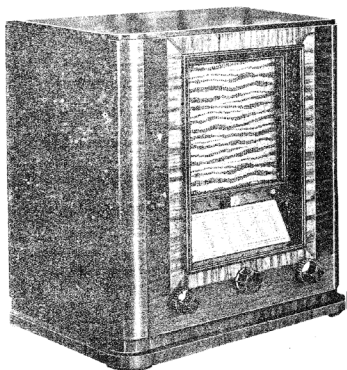
٧٣ شارع ابراهيم باشا

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

١٨ شارع فؤاد الأول

تلفون ٢٢٣٠٥



قبل شراء

أي جهاز راديو

ننصحك

أن تسمع وتشاهد

الجهاز ذو الشهرة العالمية

من ماركة

تلفونكن

٣ موجات

الشامل

لثلاثة الصنع . دقة النغم .

أناقة الشكل . شدة الحساسية

فضلا عن قوة لباته الشهيرة

التي لا مثيل لها

# أدب الموسيقى وفلسفتها

## الموسيقى والغناء

### في مجالس الخلفاء ولباط الأمراء الأوربيين

للكاتب الأديب الأستاذ د. خلدون ،

٢

من غير العرب عامة . وعلى ذلك شرفت الصناعة وشرف أهلها إذ كانوا أهل علم وأدب إلى جانب وصفهم المعروف من الموسيقى والغناء . وحسبك في هذا أن بعض واصفي إسحاق قال عنه : إن الغناء كان أقل بضاعته ، وأن

إسحاق كان يدخل على الخلفاء في صفوف الفقهاء والأدباء والشعراء . وقد بلغ به الاعتداد بالنفس أن طلب إلى المأمون أن يرخص له في الصلاة معه في المقصورة ، وهي خاصة بالخليفة وحاشيته المقربين . وقد احتمل منه المأمون هذا ، ولكنه صرفه عنه بلطف وهبة سنية .

وكان عما زاد في شرف الغناء ويمكن له في النفوس ، وجعله صناعة محترمة ، محاولة بعض الخلفاء حذق هذه الصناعة وشدة ولهم بها ، وإقدام إبراهيم بن المهدي على تعلم الغناء والحذق فيه ، حتى أصبح ضرب إسحاق عند بعض أهل الفن وخيراً منه عند الآخرين .

وليس من شك في أن اندماج إبراهيم بن المهدي في الغناء وشهرته به وحرصه على التبريز فيه كل ذلك قد أعلى من شأن هذه الصناعة وأكسبها جلالاً وخلع عليها من أهبة الملك وبها ، فقد كان إبراهيم عريق

كان شرف الموسيقيين والمغنين أيام عز العرب ومجدهم في القرون الأولى من الإسلام مستمداً من شرف هاتين الصناعتين وسمير مكاتهما ونفاق سوقهما عند الخلفاء والأمراء ومن إليهم من صدور الدولة وزعمائها . ولقد كان بعض

المتشددين من فقهاء العراق يتحرجون من الغناء والموسيقى ولا يرون إطلاق وصف الجواز عليهما ولكن الحجازيين لم يلقوا بالا لئلا هذه الشبهات إذ كانوا أرق طباعاً وأزكى نفوساً وأعرف بحقوق أنفسهم عليهم من إخوانهم العراقيين على أن الأمر لم يلبث أن خرج من هذا النطاق الضيق وعظم عن أن يلتزم الوضع الذي أراده عليه الفقهاء من الجدل والتفاس .

ثم جاءت دولة العباسيين وكثر اتصال الفرس بالخلفاء ، والفرس أهل مدينة عريقة ولهم بالغناء والموسيقى ولع شديد . ومن ثم اتسعت دائرة معارف الموسيقى وكثرت مصادرها وأصبح المغنون في عهد العباسيين يتلقون أصول الصناعة عن رجال أفذاذ وأساتذة مبرزين بعد أن كان أسلافهم الأولون من معنى الحجاز يتلقفون النذر الضئيل من أصول هذه الصناعة عن أسرى الفرس خاصة والموالي



والغناء عند العرب وكيف كان بعض الخلفاء يعقرون بها ويحاولون أن يتلبوا المحترفين عليها . فأما حفاوة الخلفاء بالمنين وبرهم بهم وإثراهم إليهم بالزلي وتعهدهم بالرعاية والالطاف فإن ذلك أعظم من أن يخفى وأشهر من أن يوصف . وحسبك في هذا أن أحد الخلفاء قال لمنينه ما خلاصته أنه زينة ملكه ولو لم يكن من نعم الله عليه إلا وجوده في دولته لكفاه ذلك وأرضاه

ولقد كان المنون يشاركون الخلفاء في سرهم ولا يقفون عند هذه المرتبة بل يتجاوزونها إلى إبداء الرأي في السياسة . وقد أسلفنا في الكلمة الأولى بعض شواهد هذه الحال ولكننا نحب أن نصير في كلمة اليوم إلى فضل آخر للمنين طوقوا به جيد الشعر والشعراء فقد كان من أكبر الوسائل لأذاعة شهرة الشاعر ورواج سوقه عند الخلفاء والأمراء تنفى أحد المنين بشئ من شعره فما هو أن يطرب الخليفة من الشعر والغناء حتى يسأل من القائل ومتى اتفق هذا السؤال لشاعر فتحت أمامه الأبواب وأحاطته السعادة وحفه التوفيق من كل جانب .

وكثيرا ما حدث أن جفا خليفة من الخلفاء شاعرا من الشعراء وتطول الجفوة ويستشفع الشاعر عند الخليفة بكل من يؤمل عنده الخير فلا ينفعه ذلك ولا يجديه حتى يهيئ الله له مغنيا أو مغنية تشد الخليفة بيتين من شعر ذلك الشاعر المنجفو فيصفو له الخليفة ويعود معه كسابق عهده .

ويطول بنا القول لو أننا أردنا النقص والاستشهاد فإن الكتب محشوة بما كان من فضل الغناء وكرامة المنين على الخلفاء والأمراء . ولو أننا ذهبنا إلى القول بأن تحت كل عبارة ذكرناها في هذا الموضوع و وراء كل إشارة أسلفناها حكاية طريفة ونادرة مستملحة وتاريخا

في الاتصال بالخليفة إذ كان ابن المهدي وأخ الهادي والرشيد وعم الأمين والمأمون والمتصم وذا قرابة ماسة بمن ولي هؤلاء من الخلفاء ، ثم أن إبراهيم نفسه قد رشح نفسه للخلافة وغلب على بغداد زمنا في أول عصر المأمون . وقد نقل صاحب الأغاني رواية عن إبراهيم يقول فيها أن المأمون لم يصف عنه إلا إكراما لهذا وأشار إلى حلقه ، يعني بذلك قدرته على الغناء ،

ولو أننا جارينا المتشككين فأنكرنا هذه الواقعة واستكثرتنا على المأمون أن يعفو عن خارج على الخلافة إكراما لغناؤه ، وعلى إبراهيم أن يذهب إلى هذا الفهم في سر العفو عنه - بقى معنا استساغة أبي الفرج هذه الرواية وعدم إنكاره إياها مما يدل على أن هذا الفهم كان جائزا ولم يكن قائله أو رواه مخترعا أو مسرفا .

وجاء الواثق فأكرم أهل هذه الصناعة وبالغ وأظنبت إذ كان مغنيا ذا صناعة معروفة ، وكان رضا إسحاق عن بعض صناعته لا يبدله شئ . في نظره والواثق هو الذي يقول لأسحاق وهو يبكي . . لو قدرت على رد شبابك لفعلت بشطر ملكي .

وقد أنشأ صاحب الأغاني فصلا عن الخلفاء الذين لهم صناعة معروفة في الغناء . وصدر هذا الفصل برواية تقول إن جميع الخلفاء كانت لهم صناعة معروفة وقد أذكر أبو الفرج هذه الرواية وأحالها على المبالغة والاختراع ثم ذكر الخلفاء الذين أثرت عنهم صناعة وعرفت لهم أصوات . على أن هذه الرواية تدل كذلك على مبلغ شرف الغناء عند العرب وكيف كانوا لا يستكثرون على خليفة من الخلفاء ، حتى عمر بن الخطاب أن يوصف به .

سبقنا هذا البيان لندال به على فضل صناعة الموسيقى

وروى الدكتور الحفنى فى كتابه أن موزار هذا اضطرب بعد أن طبقت شهرته الآفاق وأعظم به عظماء أوروبا إلى قبول وظيفة صغيرة عند حاكم مدينة سالسبورج وعلى الرغم من إعجاب هذا الحاكم بفن موزار فإنه كان يعامله معاملة الخدم ويدعه يأكل مع خدام المطبخ على مائدة واحدة .

وهذا هو يتهوفن العظيم يترك حفلة لأحد الأمراء مضطرباً أن رأى الأمر قد أُنْزله درجة عن سائر المدعوين ، ولما كانت عقيدة الغريين سيئة فى الموسيقيين حتى ذاك الوقت وكان تقديرهم لإياهم غير عادل فقد أجمع الحاضرون تقريباً على أن عمل يتهوفن « فلة أدب » . وليس أدل على استهتار الغريين بالموسيقى فى ذاك الوقت من الحال التى مات عليها يتهوفن من الفقر والعوز حتى لقد بلغ به الأمر أن عدا عليه الموت من غير أن يخفف لحياته طيب .

وإن الإنسان ليزهى وتأخذه العزة بالحق أن يرى ملوك الإسلام منذ أكثر من مائتين وألف عام قد عرفوا فضل الموسيقى والغناء وأنزلوا أهلها منزلة المقربين وذوى الخطوة والثفافة بينما ظل ملوك أوروبا وأمراؤها يعاملون نوايغ الموسيقى والغناء معاملة الخدم والسفلة من الناس إلى زمن لا يبعد عن عصرنا الحاضر بأكثر من مائة عام .

وإنه لفضل باد للخلفاء على الفنون الجميلة وعمدة يسجلها لهم الدهر وينقشها التاريخ فى أطيب صفحاته وأكرم سجلاته .



طويلاً لما كنا فى ذلك مسرفين أو مبتدعين ، بل إن ما لم نذكره أكثر وما لم نشر إليه أجل وأفضل ، وهذا كله ثبت مكانة الغناء والموسيقى عند العرب وبنهض بفضل هاتين الصناعتين عند ملوك الإسلام الأولين ، والآن نولى وجهنا شطر الغرب لنرى حظ الموسيقى والغناء عنده بعد أن رأينا ما كان من ذلك عند العرب ، وشاهدنا على ما نقول هذه المجلة وما ثروبه من قصص موسيقى ، وشاهد آخر وثيق الصلة بمجلة الموسيقى وهو صديقى النابغة الدكتور محمود الحفنى رئيس تحريرها فيما أنبئه فى كتابه « أشهر مشاهير الموسيقى الغربية » .

فأما الرواية التى نشرها هذه المجلة سلسلة فإنها تدل على مبلغ ما كان لبقائه موسيقى عظيم ، هو النابغة موزار من الهوان والصغار عند أميره هيرونيوموس مطران سالسبورج ووالها . ولسنا نجب أن نعيد ما نشر فى هذه المجلة ذاتها ولكن يكفى أن نقول أن هذا المطران استكثر على الموسيقى العظيم أن يصافح ضيوفه واندفع يؤبه على ذلك ويقول له « أبلغت بك الصفاقة هذا الحد أنزعم أنك أصبحت من الشرف والنبالة بحيث يضع الاشراف أيديهم فى يدك الملوثة القذرة ؟ ياسوء ماصوره لك تفكيرك الفاسد وزعمك الباطل . ولكن لا يجب أن يتلقى الرعاع أمثالك بأهداب العظمة يتمحلونها تمحلاً »

وليس هذا هو أشنع ماقلبه ذلك الموسيقى العظيم من أميره بل هو مثل غصب ، وصورة قد تكون ألطف من صور غيرها ، وإن الإنسان ليخجل ويشمئز ، أن يرى نفسه مضطراً لنقل هذه العبارات البذيئة والألفاظ السمجة الوقحة بعد أن كان فى معرض الكلام عن هذا الموضوع عند ملوك العرب فى روض حافل بالأزهار عابق بالآريج العطر والشذا الفياح .

# القصة الموسيقي



## نابليون برزيموسيفي

واسع الكرم . ولقد قال الدوق راجوز *Ragose* في ذلك كلمة حق .

• إن الطبيعة قد حبه قلباً مغرى لتقدير ما يقدمه له الناس من خير ، وكان هو خيراً ، ولا أبالغ إذا قلت إن قلبه كان فياضاً بالركة .

أحب نابليون في حياته إمرأتين من بنات الفن إحداها المغنية جازاتي *Mme. Gusati* من ميلانو في إيطاليا والثانية الممثلة التراجيدية جورجا .

أما الأولى فعرّفها الإمبراطور في إحدى سفراته في مدينة ميلانو ، ففتن بجمالها وأحب عذب صوتها ، واغتنق عليها من الهدايا ثمينها وعزيزها ، ورغب أن يحتفظ بها قفوض برتيه *Berthier* أحد رجاله أن يتم معها عقداً لمدة طويلة وأن يصحبها إلى باريس لحقق برتيه رغبة الإمبراطور وأخذ هذه المغنية ورحل بها في عربته الخاصة إلى باريس بعد أن تعاقدها معها على مبلغ ١٥ ألف فرنك تصرف لها شهرياً نظير مكوثها في بلاط الإمبراطور . فظهرت بعدها في باريس على مسرح التيلوري حيث كان صوتها البديع حديث كل من سمعه .

لقت مدام جازاتي بعد ذلك مقررة الإمبراطورة وأنعم على زوجها وكان من أفراد الجيش بلقب جنرال .



لبست شخصية نابليون رجلين ، أحدهما رجل الحرب والثاني الرجل الخاص . فأما رجل الحرب فكان يرى أن الناس الذين يبعث بهم إلى ميدان القتال ليسوا إلا أنواعاً من الآلات التي يستعملها الإنسان في تحقيق رغبته ، إن أصابها شر أسف له مجرد أسف أي بلا عاطفة ، لأن ملحق بها من تلف قد يبعد تحقيق أمنيته .

وأما الرجل الخاص فمختلف كل الاختلاف عن رجل الحرب ذلك بأن نابليون كان يذهب تبعاً لما تخليه عليه طبيعته ، يندفع بباطفة الاعتراف بالجميل . وكان كريماً



الإدارة: ٦ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI  
IMPRIMERIE: 18 RUE BORSAL

Tawfikia - Le Caire

ولكن هذه المحبوبة الصغيرة الممتازة المرموقة باهتار  
الأمبراطور وعنايته لم تقف عند هذا الحد بل استغلت هذا  
المركز فطابت أن يكون لها في البلاط مكان بين مقاعد  
الأشراف وكان لها ما أرادت إذ أنعم عليها بلقب «كوتس»  
وكانت تعمل على الظهور في أبهة وتعطي نفسها أهمية كبيرة  
وانتهى بها الأمر إلى هجر الأمبراطور ولذلك ود أن يتقدم منها  
فأمر أن تعود إلى إيطاليا وطلب إلى جوزفين أن تفصل  
هذه المقررة الصلابة . ولكن جوزفين ردت عليه تقول .  
« لا يأسدي أتى سأحفظ بها إذ لا يليق بك أن تلقى  
في نار اليأس امرأة صغيرة . بعد أن اغتصبها لنفسك وحلت  
بينها وبين القيام بفروضها ولعمري إنى لأشعر أتى سأكون  
في القرب بائسة مثلها ، انا نيكى معاً وانها تفهمنى وأفهمها .  
وكان في هذا الوقت قد تسرب إلى المجالس عزم نابليون  
على طلاق زوجته جوزفين .

ولم يمض زمن طويل حتى تعلقت مدام جازاق بأحد  
الموسيقين ، وكان عازفاً بالكان ، فكانت هذه الصلة باعثاً  
على عودة الأمور إلى مجاريها في القصر وأصبح جو البلاط  
هادئاً وكان من عادة نابليون أن يفتخر لمحوباته عيشن بحبه  
وقلبه . وعدم أخلاصهن له ، وهو أمر يرجع إلى مبدأ فلسفى  
اتخذ لنفسه فقد كان يعتقد أن عدم الأخلاص شئ عادى  
كأحداث الزمان يتعرض لها الناس فأن نزلت لأحدهم  
كارتة أو نكبة فلا يحمل أن بأسى لها وتثور نائزته من  
أجلها بل يجب أن يعمل على تخفيف المصاب فيها ولذلك  
فانه لما علم أن حبيته عقلت غيره لم يسعه إلا أن يمرض  
عليها مبلغاً كبيراً من المال يغريها به على ترك حبيبها الموسيقى  
ولكنها رفضت .

ولما خشيت سوء العاقبة فرت مع من أحبه إلى روسيا .

## بحث في المقامات

### نهفت العرب

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

القوس ياربها فأترك للجمع  
النغوى حق الإرشاد عن هذه  
الاصطلاحات ولكنني أمام  
هذه الرغبة الملحة ومع التحفظ  
الثام أقرر أن ما سأذكره من

التعابير إنما هو مأخوذ على لسان كنب الموسيقى العربية  
ووارد في متونها . ولست أطلب باستمرار متابعتها فلا  
زال الرأي للجمع للنغوى فهو خيرها وابن بجدها وما  
تعمله بالذكر إلا تسهلاً لما أتاوله من بحوث في المقامات

\*\*\*

انغمز :

والجمع نغمت ونغم : هي الصوت المدرج تحت ضوابط  
الموسيقى من حيث الثقل والحدة وعدد الاهتزازات .  
ويقول بعضهم في تعريفها : إنها صوت يلبث زماناً على  
حد من الحدة والثقل . وقال الفارابي في كتاب الموسيقى  
« وأغنى بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التي  
تنحيز كلها بمنته » وقال عبد القادر بن النجاشي في كتاب  
مقاصد الألحان « النغمة صوت واحد لا يلبث زماناً ذا قدر  
محسوس في الجسم الذي فيه يوجد » فكل لفظة من  
الألفاظ الواردة في الجدول الآتي هي اسم لنغمة مخصوصة  
ومن الخطأ أن نقول « فلان يغني من نغمة كذا » لأن  
هذا يدل على أنه يأتي بصوت واحد مستمر دون الانتقال  
إلى سواه . ومن الخطأ أيضاً استعمال كلمة نغمة في نحو

إتماماً لقائدة القراء ،  
وتوحيداً لترتيب أسماء الدرجات  
الموسيقية نذكر في الجدول  
« الموضع بالصفحة التالية »  
أسماء النغمت الشرقية مع  
ما يعادلها في التدوين الموسيقي الأفريقي بالطبقة الملائمة  
التي أقرها مؤتمر الموسيقى العربية .

ومن هذا الجدول يتضح الخطأ الشائع في مصر في  
مكان درجة النهفت وقرارها الكوشت لأن الترتيب  
المستعمل في مصر — عراق . نيم كوشت . كوشت .  
راست وصياحاتها . أوج . نيم نهفت . نهفت . كردان —  
لا يستقيم معها تكوين لحن نهفت العرب السابق شرحه .  
على أن أسماء التي أوردناها بترتيبها في الجدول  
هي أصح وضع يجب اتباعه خصوصاً وأتانا ننشد السير  
على السلم المعتدل المحتوي على أربع وعشرين رباعاً متساوياً .  
وقد سبقنا إلى ذلك مشاققة في الرسالة التمهائية وحيد  
كلوجيت هذه التسمية وهذا الترتيب بعد تمحيص دقيق  
أثبت صحتها .

اصطلاحات موسيقية عربية

نزولا على رغبة الكثيرين من قراء هذه المجلة الغراء  
نستعرض في عجالة موجزة الألفاظ التي كان يتبعها العرب  
في تكوين ألحانهم مع ذكر ما ورد على لسانهم من  
الاصطلاحات الفنية حتى يتيسر للقارئ متابعة ما نكتبه  
في أبحاث المقامات بسهولة . وقد كان بودي أن أعطي

# تَدْوِينُ النَّغَمَاتِ الْعَرَبِيَّةِ

نغمات المرتبة الثانية		نغمات المرتبة الأولى	
شَهَنَاز	فَوَى	زِكْلَاه	يَكَاه
تِيكْ شَهَنَاز	نِيَمْ حِصَار	نِيكْ زِكْلَاه	قَارَنِيَمْ حِصَار
مُحَيَّر	حِصَار دُشُونَا	دُوكَاه	قَارَ حِصَار
نِيَمْ دُؤَال	نِيكْ حِصَار	نِيَمْ كُرْد	قَارَنِيكْ حِصَار
دُؤَال (سُنْبُلَة)	حُسَيْنِي	كُرْد	عَشِيرَان
بُزْرُكْ	نِيَمْ عَجَم	سِيكَاه	قَارَنِيَمْ عَجَم
حُسَيْنِي شَد	عَجَم (نِيرَن)	بُوسَلِيكْ	قَارَ عَجَم
نِيكْ حُسَيْنِي شَد	أَوْج	تِيكْ بُوسَلِيكْ	عَرَاقْ
مَاهُورَان	نَهْفَتْ	جَهَار كَاه	كُوشْتِ سُوْرْدَانْ
جُولِيَمْ حِيَاز	تِيكْ نَهْفَتْ	نِيَجَار (عَرَبَا)	تِيكْ كُوشْتْ
جُولِي حِيَاز	مَاهُور (كِرَان)	حِيَاز (صَبَا)	رَاسِتْ
جُولِي تِيكْ حِيَاز	نِيَمْ شَهَنَاز (كِرَان)	تِيكْ (عَرَبَا)	نِيَمْ زِكْلَاه

« هذه الموزونة من نغمة الحجاز ، ويقصد بها هوا  
مخصوص وهو لحن الحجاز .  
ويعادل النغمة عند الفرنجة كلمة « Note » ،  
اللفظ :

هو ذو الأربع أو ذو الخمس الذى تتكون منها  
الالان ويعادله عند الأفرنج كلمة « Genre » ،  
ذو الشكل :

أى ذو النغات كلها . ويشمل ثمان نغات من الأساس  
إلى الجواب ويتكون من الأجناس بالجموع السابق شرحها  
فى العدد الأول من هذه المجلة لمدى مرتبة واحدة .  
المرتبة :

ديوان يشمل ثمان نغات من الأساس إلى الجواب .  
الجماعة التامة :

تتكون من مرتبتين من الأساس إلى جواب الجواب  
وأطلق الفارابى اسم « الجماعة التامة المنفصلة غير المتغيرة »  
على السلم الموسيقى المحتوى على مرتبتين لأنه كونهما بالجمع  
التام المنفصل من ذى أربع واحد لم يتغير  
الاساس :

النغمة الأولى من أسفل أن ديوان .  
القرار :

النغمة التى تسفل الأساس يبد بالكل وعدد ذبذباتها  
نصف عدد ذبذبات الأساس .

الاراضى :  
كالقرار .

« هذه الموزونة من نغمة الحجاز ، ويقصد بها هوا  
مخصوص وهو لحن الحجاز .  
ويعادل النغمة عند الفرنجة كلمة « Note » ،  
اللفظ :

هو ما تألف من نغات مرتبة بعضها يعلو أو يسفل  
عن بعض على نسب معلومة ويقابله عند الأفرنج كلمة  
« Gamme » ، أو « Tonality » ،  
الرواء :

غناء أو عزف من لحن لا يشترط فيه الترتيب للنغات  
من حيث الصعود أو الهبوط .  
المحور :

كالهوا ولكنه محدود المنطقة كهوت الطفل وصوت  
البلبل وصوت المرأة  
.....

وصوت إنسان فككت أطير ،  
ولا يستعمل للدلالة على النغمة . ويعادله عند الفرنجة  
كلمة « Part » ، فى التوزيع الموسيقى .  
الربوانه :

كلمة معربة معناها جريدة الحساب ثم أطلقت على موضع  
الحساب واستعملت فى الموسيقى للدلالة على اللحن لما  
تشملة من معنى الترتيب فى قولك « عمر أول من دون  
الدواوين فى العرب » أى رتب الجرائد للعمال وغيرها .  
ذو الدرر

هو ديوان مكون من أربع نغات مرتبة ويعادله عند  
الفرنجة « Tetrachord » ، وهو أقدم نوع عرف من الدواوين

الشماع :

بحر :

كالقرار .

ذو الأربع • بعد القرن الرابع الهجرى ،

الصباح :

مطلّى فى مجرى --- :

ذو الأربع المبتدى بمطلق أى وتر إذا طبق على غير  
أساسه .

النعمة التى تعلو الأساس يبعد بالكل وعدد ذبذباتها  
ضعف عدد ذبذبات الأساس .

الجواب :

معنى :

كالصباح .

نعمة لا دستان لها .

بعر بالكل :

البعر النورى :  $\frac{9}{1}$

المسافة الصوتية بين أساس وجواب أو بين قرار  
وأساس ويعادلها كلمة « Octave »

البعر الترددى :  $\frac{1}{9}$

بعر بلا ربيع :

البعر الطينى : أو بعد المدة أو بعد العودة :  $\frac{8}{9}$

المقام :

المسافة الصوتية بين أى نعمة والرابعة فى الترتيب معها  
إلى أعلى أو إلى أسفل ويعادلها « Perfect 4 th »

هو الأساس الذى بنى عليه اللحن ويستقر عليه فى  
الختام . ويستعمل على سبيل المجاز بذكر البعض وقصد  
الكل بمعنى اللحن كقولك « مقام اليكاه » ويراد به لحن  
اليكاه . وما يجدر ذكره هنا عدم جواز هذا المجاز  
فى الألحان التى لاتستقر على أسماؤها كلحن الكرد والصبا  
والحجاز فكلها تستقر على الدوكاه وليست على الدرجات  
الموضوعة لأسماؤها .

بعر النماز :

المسافة الصوتية بين أى نعمة والخامسة فى الترتيب  
معها إلى أعلى أو إلى أسفل ويعادلها « Perfect 5 th »

النماز :

هو النعمة الخامسة فى الديوان أى ثابتة الديوان « Dominant »

التفصيلات :

وتكتفى بهذا القدر اليوم وموعدا الأعداد القادمة  
لموالاة بحوث المقامات .

الألحان المكونة من الجع بين أكثر من جنس واحد

مجرى :

ذو الأربع • قبل القرن الرابع الهجرى .





# السلم الموسيقى العربي

وأقسم أنني أجل ذلك الراحل العظيم الموسيقار اسكندر شلقون بل كنت أول من عمل على إحيائه ذكره في جمعيتنا. وحيث إنني كذبت حدوث إرسال ذلك المقال إليكم مني أرجو التتويه عن ذلك في أول عدد يصدر من جريدتكم المحبوبة ، مع العلم بأن هذا الشخص كان... وما كان نصيبه إلا الصفح والمقاضاة .

ولو أن « خليل المصري » بادر عقب نشر المقال الذي يقول إنه مدسوس عليه بارسال تكذيب نسبته إليه لأعفانا من هذا كله ومن إشغال الجمهور بالأمال طائل تحته ولا فائدة . ولكن سكوتة سبعة عشر يوما عن التكذيب جر كل هذا فلا حول ولا قوة إلا بالله .

تلقت « الموسيقى » مقالا بهذا العنوان بتوقيع « خليل المصري - رئيس جمعية أنصار الموسيقى العربية بالأسكندرية » . وإذ كان ذلك المقال قويا فقد نشرته في عددها الخامس الصادر في ١٦ من يولييه سنة ١٩٣٥ .

ثم تبين لما بعد ذلك أن المقال مسروق مقتضباً من بحث مستفيض للموسيقار الكبير المرحوم اسكندر شلقون منشور بالعدد العاشر من السنة الثانية من مجلة « مصر الحديثة المصورة » الصادر في ٨ من أبريل سنة ١٩٢٩ بعنوان « عظمة الموسيقى العربية - أسرارها الفنية الجميلة » .

فأشرنا إلى ذلك في العدد السادس من « الموسيقى » الصادر في أول أغسطس سنة ١٩٣٥ أى بعد خمسة عشر يوما ، بكلمة أتحينا فيها باللائمة على سارق المقال وأهنا به وبأمثاله أن يقدروا لأنفسهم حقها ولغتهم كرامته فلا يغيثون على تراث الموتى ، ونضحنا لهم أن يتأدبوا ويتعلموا ويتقنوا الأدب والعلم قبل أن يزعجوا بأنفسهم في ميادين الكتابة والبحث إن أرادوا أن يكون لهم في النهضة الموسيقية الفنية أثر حميد .

فلقينا في اليوم الثالث من شهر أغسطس سنة ١٩٣٥ كتابا عليه هذا التوقيع « خليل المصري » يتضمن بعد التحية أن « شخصا يدعى ... يتعمد إساءتي ، ولما كان يهيمه جدا تلك الفضيحة الأدبية التي أصابني من مجلتكم « الموسيقى » فقد أرسل إليكم تلك المقالة مبهورة باسمي بدون على

ظهر حديثا

الجزء الأول

من كتاب

دراسة القوانين

تأليف الأستاذ

دكتور محمود إسماعيل الحفني

مفتش الموسيقى بوزارة إسماعيلية  
ومراتب مدرسة الهند

مُصطفي مصطفى بادي

رئيس المعهد الملكي  
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المعهد بشارع الملكة نازلي بمصر

## موسيقى الضفادع

للأستاذ عز العرب بهر علي

خففت بهذا الأمر ، واكثرت له ، ووعيت حديثه  
وانشغلت به . أنتقل من العجب إلى الإعجاب ، ومن  
الحيرة إلى التصديق ، ومن التردد إلى الأيمان ، حتى  
إذا اشتدت ظلة الليل ، وهدأت العيون ، وسيطرت  
العتمة ، فاذا الضفادع ، برية وبحرية ، تنق فتجواب  
الأصداق نقيقا ، وإذا الدج والليل وما إليهما ترنم ،  
فيحمل النسيم ترنيما

هنالك تنهت في العاطفة التي غرستها في حسي  
والموسيقى ، وبحبوها فاذا هي عاطفة موسيقية ، خدعتني  
عن نفسي ، وحالتي موسيقاراً يزعم لنفسه القدرة على  
مجاراة الباحثين ، والتشبه بأكابر الفنين .

وإذن فهذا التقيق الذي تتصاح به الضفادع موسيقى  
فيها التطريب والتنغيم

ولم لا يكون ذلك ؟ أليس من عناصر التأليف الموسيقي  
أن يشتمل التوعين الأساسيين — الميلودي والهارموني ؟  
ثم أليست الميلودي تختم بتابع الأصوات المختلفة في الموسيقى  
بعضها وراء بعض ؟ والهارموني تخرج الأصوات المختلفة  
في وقت واحد ، بدلا من تابعها ؟ وهذا ، على التحقيق  
ما يحدثه تقيق الضفادع أو موسيقاها ، فإن أثنائها تقوم  
بأداء الميلودي في حين أن أبا هُبَيْرَة وهو ذكرها يقوم  
بأداء الهارموني .

لا يتعجل أولو الفضل من أهل الفن فيتهموني بالتحايل  
في التخرج ، فانهم إذا صدقوا ما يقوله شاعر الإنجليز  
العبرى « اللورد بيرون » فيما هو بسيل من هذا ، كفوا  
عن اللوم والتريب والانتقام .

يقول بيرون « توجد الموسيقى في تهد العود - القصبة -  
وتوجد في تدفق الساقية وجريان الجدول والقناة ، بل

في المدن رياض مفسدة الأزاهير . فائحة العبير ، وفي  
الريف حقول متراصة الأطراف ، تتأوج بالزرع .  
تسقط رباته . وينثر نسيمه

وفي المدن ، إذا اكتمل النهار وحلت العتمة ،  
أضراره مثورة الثريات يستعاض بها عن ضوء النهار ،  
وفي الريف ، إذا غاب الشفق ، قر يملأ الأرجاء ضياء  
وسكينة وهدوءا

وفي المدن ضوضاء وجلبة . وفيها لهوٌ خفيٌ وظاهر ،  
وفي الريف سكون واطمئنان . وفيه برز الساحة ، وطهر  
الآديم .

وإذن فقد رقت (١) أطلب قضاء بعض الإجازة فيه  
استجماما وراحة

ولقد أتيت الريف وأنا متشبع بيجوث « الموسيقى »  
متأثر بها . متابع ما يعنى به التصديق رئيس تحريرها من  
تمحيص العلم والتقدير عن وليجته

رأيت يستنبط من بكاء الوليد موسيقى ، ومن لسغا  
(٢) الرضيع نفا ، ومن صوت الطفل لحنا وتطريبا ،

(١) راف الرجل أت الريف

(٢) اللغا ما لا يعتد به من كلام وغيره

توجد الموسيقى في كل شيء ، إن كان الناس آذان ،

إذن لم تُعَدِّ الصواب حين تخيلنا في تقيق الضفادع  
وموسيقى مؤلفة على أمتن أسُسها ، وأحاسن  
وجوها .

على أن قواعد الموسيقى وقوانينها التي تسير عليها ولا  
تعيد عنها ، لم يبدعها الإنسان ، ولا فضل له في ابتكارها  
وإنما كان له الفضل في الكشف عنها وتدوينها بحسب

ثم تعال مني ، ألم يسمع الأقدمون عراث الحارث  
يتغنّى وهو يشقُّ الأرض ، وقارب الصيد يُطْرِب وهو  
يشق عباب الماء ؟ والحراث والصيد لا يعنهما من ملك  
الدنيا كثيراً ولا قليلاً ، مادام كلاهما ينصت إلى موسيقى  
آله ، تلك تحتال في الأرض ، وهذه تتخايل في ماء  
البحر .

وإذا صح هذا القياس ، فما رأى صديقي رئيس التحرير  
في طنين التاموس ؟ ألا يتدع لنا منه موسيقى يعمل  
أسبابها وجوها ؟

كنت أريد أن أكفِّيه هذه المؤونة ، لولا أني  
الموسيقى علاج تسكن به الأعصاب الهائجة ، ويهدأ الفكر  
الموزع ، وبطمئن خاطر المبلبل .

وموسيقى التاموس ، يا صديقي ، مقلقة الراحة ،  
مثيرة الأعصاب ، لا تشبهها إلا الموسيقى النحاسية التي  
تطلقها محطة الأذاعة على الناس منتصف الليل .

غير أنك لا تقدم وسيلة فنية تحقق بها موسيقى  
« التاموس » وتحليلاً علمياً لآليات الميلودي والهارموني  
فيها ، فأنت على ذلك جد قدير .

إن الطبيعة طبّاخ أهل الرف ، تغطي لهم العافية  
والصحة وتقدم بأنواع الموسيقى ، جيدها ورديتها . فمن  
الكنثاري ، إلى الدج (١) إلى الليل ، إلى الحراث . إلى  
الساقية ، إلى الغدير ، إلى الضفادع والتاموس .

وسبحان من فضل الناس بعضهم فوق بعض درجات

الدُّج : طائر مغرد .



يطلب من دار المطبوعات الراقية بشارع زكي نمرة ٦

## الطاحون الملهمة

توجه أحد أصدقاء الموسيقار شوبرت لزيارة  
فداه إلى شرب فنان من القهوة ثم استأذنه  
وقام إلى دولاب التوت واستخرج منه طاحونا  
قديمة ووضع فيها البن وشرع يطحنه فيها ،  
والطاحون تثر وتجميع ، وما لبث أن صاح  
الموسيقار في لفة الفرح يقول : « لقد وجدت  
ما أوفاك وأصدقك أيها الطاحون الصدقة ! »  
ثم ألقى بالطاحون في ناحية فتأثر البن .

هناك أقبل عليه صدقه مبهوتا متججاً يسأله  
خبره فقال نعم يا عزيزي . مثل هذه الطاحونة  
نعمة مباركة فقد أوحى إلى بحر كتبتها المتواضعة  
اللحن الذي أنشده وما أجمله وأروع . فقال له  
صاحبه :

هل رأسك الذي يلحن أو الطاحون ؟

فقال إن دماغى يا صديقى يجاهد هذا اللحن  
من أسبوع ويغالبه فلا يكاد يبلغ منه مأرباً ، وهذه الطاحون  
المباركة ، في دقيقة واحدة . أنزله على إلهام .  
ثم ترنم شوبرت بهذا اللحن الذى صار فيما بعد الرباعية  
الخالدة « رى مينير » فرعى الله تلك الطاحونة .

## ذكاء منج

وقف عازف إيطالى يعرف بالأرغن أمام بيت شيخ  
انجليزى عصبى المزاج ، فتبجح الشيخ وأمره فى حدة أن  
ينصرف مشوْحاً يديه مستكراً ما يأتيه الرجل من العرف .  
ولكن العازف الإيطالى صمد فى مكانه واستمر فى  
عزفه حتى ضبط وقدم إلى محكمة المخالفات بتهمة انه أزعج  
الشيخ وأحدث له اضطراباً وطلب توقيع عقوبة الغرامة  
عليه

فلما مثل أمام القاضى سأله « لماذا لم  
تصرف حين طلب إليك الذهاب ؟ »

فقال « لم أكن أفهم اللغة الانجليزية  
جيداً » فقال له القاضى « يجوز ، ولكنك  
لا بد أن تكون قد فهمت ما يريد من  
حركات يديه » فقال العازف « نعم فهمت  
أنه يريد أن يرقص » فمزقت له لحن  
الرقص . »

## نفاق المغنين

أتى أحدهم ، فى مجلس ، على ماسينه فقال  
إنه أعظم موسيقى فى فرنسا ، فقال ماسينه  
« كلا ، يا صديقى ، إنما أعظم موسيقى فى  
فرنسا هو سان سين ، فانه عبقرى نادر  
المثيل . »

فعجب أحد الحاضرين وقال مندهشاً ، كيف تقرر  
ذلك وقد انتقص قطعتك الخالدة وعابها وكاد يسمح بها  
الأرض .

فقال ماسينه « لا تندعش يا صاحبي فانا إذا تكلمنا عن  
بعضنا بعضاً لا نتلق حقاً ولا نقول صدقاً . »

## جحظة المغنى

حضر جحظة مجلساً فيه على بن بسام . ففرق القوم  
التخاذ ، فقال جحظة :  
فألى لم تعطونى مخدة ؟ فقال على بن بسام عن فالتخاذ  
كلها إليك تصوير .

\*\*\*



# بحوث علمية

## نماء الصوت الانساني

### في دور البلوغ

الصوتية قوة التحكم في ضبط هذه الأصوات بين توتر وإرخاء . وما يلاحظ في وقت البلوغ أنه كثيرا ما يتخلل الأصوات الغليظة صوت حاد يظهر فجأة بينها كما يظهر في الصوت أحيانا نحة خاصة تتفاوت في درجة حدتها . ويتراوح زمن استمرار دور الانتقال - دور تغيير الصوت - فيما بين ثلاثة وأربعة أشهر إلى سنة كاملة .

وهذا التغير في طبيعة الصوت يجرى تبعا لما يحدث من النمو الطبيعي للحنجرة في هذه الفترة . فالأحبال الصوتية يحدث فيها نماء شديد من ناحيتي الطول والغلظ يفسر سبب تغير اللون الصوتي والمنطقة الصوتية . وهذا النمو السريع ، الذي يجرى بدرجة غير اعتيادية ، يصحبه نماء مماثل في الأوعية الدموية للحنجرة ، كثيرا ما ينشأ عنه التهابات فيسيولوجية خاصة يجب لاعتقادها العناية العظيمة بالجهاز الصوتي .

ويبلغ نماء الأحبال الصوتية للذكور ، في دور البلوغ أكثر من نصف طولها قبل هذه السن . ويصحب هذا النماء مماثل له في الحنجرة نفسها فإن المقطع الطولي لزاوية الجوزة ، بعد أن كان في سن الثالثة عشرة يبلغ ١٢ أو ١٣ ملمترا تقريبا يصبح بعد البلوغ ٢٠ ملمترا تقريبا وبعد أن كان المقطع العرضي ، الأضي ، في سن الثالثة

يساير النمو العام لجسم الإنسان نمو في الصوت يتمشى معه في شتى مراحله . فضوت الرضيع ينتقل إلى صوت الطفل ، وصوت الطفل يتطور في نمائه وفي زيادة منطقة أصواته تبعا لتطور نماء الطفل . وإذا بلغ الطفل دور البلوغ يكون قد وصل إلى أهم مرحلة في نماء صوته ، ذلك بأن التباين الصوتي بين الجنسين ، الذكر والأنثى ، لا يكون كبير الوضوح حتى سن البلوغ إذ يميز نضوج الجهاز التناسلي في الجنسين كلا منهما تميزا قويا وينفرد كل جنس بصفاته الخاصة به .

والصوت من أخص الصفات المميزة للجنسين ، ويبدأ وضوح اختلافهما فيه بمجرد نضوج جهازهما التناسلي ، فبعد أن يكون الفارق بين صوت الولد وصوت البنت قبل البلوغ قليلا يصبح التباين بين صوتيهما بعد البلوغ كبيرا .

وهذا التغير في الصوت ، في دور البلوغ يبدأ ، عادة في الذكور بين الرابعة والخامسة عشرة ويندر أن يكون قبل ذلك . وهنا لك يصبح لون الصوت أقم من ذي قبل ، وتوسع منطقهته نحو الغلظ ويكون الصوت في البداية خشنا ، على غير وتيرة ، إذ يعوز الأربطة

الذكور ، كما يتم في وقت أسرع ، وليس لهذا الدور في صوت الأنثى الأثر العظيم الذي رأيناه في صوت الذكور فأن نضوج الجهاز التناسلي في الأنثى يظهر أثره في نماء أعضاء أخرى في الجسم غير الخنجره ، يظهر في نماء المبيض والددنين مثلا . ويكاد نماء الخنجره في الأنثى لا يذكر بالنسبة لنمائها في الذكور . وإن التغير في صوت الأنثى قبل وبعد البلوغ يكاد لا يلحظ في الأحوال الاعتيادية ، إذ أن كل ما يزيد في منطقتين الصوتية إنما هو درجتان إلى ناحية الغلظ مع ظهور قوة في الصوت وزيادة قليلة جدا ناحية الحدة .

وما يحذر الإشارة إليه أن الشائع بين الناس أن صوت الأنثى ينمو في دور البلوغ إلى ناحية عكسية من حيث درجته الصوتية بمعنى أن يصير الصوت الحاد فيما قبل البلوغ صوتا غليظا بعده والعكس بالعكس . وهذا الاعتقاد ليس صحيحا . أو على الأقل لا يمكن اتخاذه قاعدة .

ولعل ، فيما نوردته في الأحصاء التالى صورة صحيحة في هذا الموضوع . فقد أجريت تجارب على أصوات ١٠٣ أنثى قبل البلوغ وبعده فكانت نتيجة التجارب كالآتى :—

- ١٦ سيدة كن ذوات صوت نسائى مرتفع تحول إلى صوت نسائى متوسط الحدة
- ١٠ سيدات كن ذوات صوت نسائى مرتفع تحول إلى صوت نسائى غليظ
- ٥ سيدات كن ذوات صوت نسائى غليظ تحول إلى صوت حاد
- ٦ سيدات كن ذوات صوت نسائى متوسط تحول إلى صوت حاد
- ٦٦ سيدة لم تتغير أصواتهن

عشرة يبلغ ٢٥ مليمترا تقريبا يصير بعد البلوغ ٣٥ مليمترا تقريبا . وهكذا يجرى في سائر أجزاء الخنجره نماء مماثل . وهذا النماء الشديد السريع له مظهر خارجى وهو ظهور ، الجوزة ، من الخارج من الجهة الامامية للرقبة ، ذلك بأن الخنجره يتعدى نمائها من ناحية الخلف إذ أنها ، في حالتها الطبيعية ، ملاصقة للعمود الفقرى الذى يمنع نموها من ناحيته ويجعلها تتجه في نمائها إلى الجهة الامامية فظهر واضحة في الرقبة سيبا الزاوية العليا من « الجوزة » .

وهذا النماء السريع الذى يحدث في جميع أبعاد الخنجره يحدث كذلك نماء مماثل له في العضلات الصوتية يعجزها عن تحمل التمدد المتواصل فيها ، ذلك التمدد الذى تتطلبه الأصوات الصدرية أحيانا . وهذا العجز هو ما يسبب ظهور الأصوات الحادة التى كثيرا ما تحدث فجأة بين الأصوات الغليظة كما سبقت الإشارة إليه .

وبينا الخنجره تستكمل نمائها في الذكور . في مدة تتفاوت غالبا ، بين ستة أشهر وستة فأن نماء العضلات الصوتية يستغرق زمنا أطول من هذا بكثير . ولذلك يجب على من كان يرغب في تربية صوته لاحتراف الغناء ألا يبدأ في ذلك إلا بعد مضي ثلاث أو أربع سنوات على بدء دور البلوغ . وأما اذا استعجلت هذه البداية ، وغنى الشاب في سن البلوغ قبل الألوان ، فقد ينشأ عن ذلك اختلال في الجهاز الصوتى . وقد يحصل فيه نزيف أو ضمور ، أو تمدد في المفاصل الصوتية . مما يظل أثره واضحا في الصوت مدى الحياة ولو كان بسيطا .

أما في الإناث فأن دور البلوغ يبدأ مبكرا عنه في



## الدرس السابع

٢ - إشارة الاوكتاف (أو المرتبة: اتانز)

وكذلك شرحنا إشارة أخرى من إشارات الاختصار  
هي إشارة الاوكتاف ، أو المرتبة التالية ، صعوداً أو  
هبوطاً .

### إشارات الاختصار

نستعمل كثيراً في التدوين الموسيقي إشارات للاختصار  
وهي نوعان :

الأول : إشارات تختص بتدوين العلامات الموسيقية  
نفسها .

الثاني : إشارات لاختصار ألفاظ تتعلق بطريقة الأداء  
العام في التوقيع .

وسنقصر كلامنا في هذا الدرس على أهم إشارات  
النوع الأول :

### ١ - النقط

شرحنا فيما سبق من هذه الدروس العلامات المنقطة  
وهي إحدى إشارات الاختصار



فمثلاً نكتب



بدلاً من



ونكتب



بدلاً من

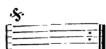
### ٣ - المربعات

وهي إشارات تالف من شرطين رأسيين تسبقهما



بدلاً من

وهنا نستعمل إشارة الرجوع ♪. وتوضع حيث ينبغي.  
الجزء المراد تكراره ، وتوضع إشارة مثلها في الموضع  
المطلوب فيه هذا التكرار . وترسم خارجة عن المدرج  
الموسيقى هكذا :



## ٦ - إشارة الاستمرار

وهي إشارة توضع فوق العلامة الموسيقية ، أو علامة  
السكوت ، للدلالة على امتداد زمنها ، وخروجها عن  
الزمن الذي تدلان عليه عادة . وترسم هكذا



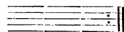
## ٧ - إشارة التكرار

للوصول إلى تبسيط التدوين الموسيقي تستعمل إشارات  
خاصة بدلا من تكرار كتابة مجاميع من العلامات الموسيقية  
المماثلة التي يراود تكرارها



فثلا نكتب  
فتؤدى هكذا  
فاذا كان الجزء المراد تكراره حقا كاملا تستعمل  
إشارة ♮ للدلالة على تكرار الحقل السابق مباشرة لهذه  
الإشارة .

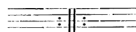
إلى اليسار ، نقطتان : وتستعمل للدلالة على وجوب  
إعادة بضعة حقول ، أو جملة موسيقية ، أو جزء من  
مقطوعة موسيقية ، تسبق هذه الإشارات هكذا :



أو إعادة المحصور بين اثنتين منها هكذا :



فاذا أريد إعادة جزء آخر على هذه المرجعات فانه  
يجب وضع نقطتين بعد الشرطتين أيضا هكذا :



وهذا يدل على ضرورة إعادة الجزئين ، الجزء الذي  
يسبق تلك الإشارة والجزء الذي يليها .

فاذا اختلفت الأعادة في نهاية الجزء المراد تكراره  
فتدون المرجعات عادة كالآتي :

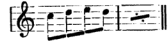


وذلك بوضع الجزء الذي يقع فيه الاختلاف في الأعادة  
في صورته الأولى ، تحت قوس يرقم له بالرقم ١ ، وينتهي  
بإشارة الرجوع . ثم يوضع بصورته الثانية تحت قوس  
آخر يرقم له بالرقم ٢ .

٥ - وقد يرغب أحيانا في إعادة جزء خاص سابق



وترسم في المدرج هكذا :



وإذا أريد تكرار حقلين متتاليين ترسم العلامة السابقة بحيث يقطعها فاصل الحقلين هكذا :



٩ - اغتنم ما تدور به عوالم موسيقية ذات قيم زمنية واحدة كثيرا ما تستعمل إشارات الاختصار في كتابة العلامات الموسيقية ذات القيمة الزمنية الواحدة ، نضرب لها الأمثال الآتية :

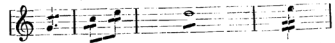
التدوين المختصر



التدوين العادي



التدوين المختصر



التدوين العادي



التدوين المختصر

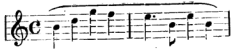


التدوين العادي



٩ - قوس الاتصال

وهو يوضع فوق علامتين ، أو أكثر ، من العلامات الموسيقية ، المختلفة في الحدة ، للدلالة على وجوب ربطها في الأداء بعضها ببعض هكذا ،



١٠ - الرباط

وقد يوضع قوس بين علامات من درجة واحدة للدلالة على جعل الاستمرار في أداء العلامة الأولى مساويا لمجموع أزمنة العلامات المربوطة بالقوس هكذا :



١١ - إشارة التقطع

وهي نقطة توضع فوق العلامات الموسيقية للدلالة على وجوب أدائها متقطعة . وترسم هكذا :



١٢ - إشارة الرباط والتقطع

وقد تجمع الإشارتان السابقتان ، القوس والنقطة ، معاً ، فوق علامات موسيقية فيكون معنى ذلك جعل التقطع أقل منه في حالة عدم وجود علامة الرباط ، القوس ، هكذا :



ويوجد غير هذه الإشارات ، إشارات أخرى للاختصار خاصة بمحاسن اللحن وحليته وزخرفته ، سنشرحها في الدرس القادم إن شاء الله

# الأنشيد

ألف اللحن الأستاذ احمد خيرت  
وضع الحارموني الأستاذ محمد حبيب

مطبعة الفنون الموسيقية  
وزارة المعارف المصرية

## أبها الطير المغنى

تُؤنُّ منْ لَنْ رَنْ شَيْئُ فِى أَنْ لِيْ غَنِّ نَمْرَدُ طَرْ حَلْدُ نِ نَفْ

يَعُوْ لِيْ أَدَّ ثَ ثَفْ شَنْ قَدْ ثَ أَنْ لِيْ غَنِّ ثَ زَكْ سَرْ قَدْ

غِ وَ نَ غَصْ قِ قَوْ دَوْ شَ نَ بِيْ مَوْ يَزْ فَنَ غَصْ قَلْ

بَ لَ بَ ثَ صَحْ مَا نَ كَلْ بَ طَ نَ غَصْ عَ شَوْ

# أَيُّهَا الطَّيْرُ الْمَغْنَى

نظم الأستاذ الحاج محمد الهراوى

أَيُّهَا الطَّيْرُ الْمَغْنَى      أَلْفُ شُكْرٍ لَكَ مِنِّي  
أَنْتَ قَدْ سَرَّيْتَ عَنِّي      أَنْتَ قَدْ شَنَّفْتَ أُذُنِي

يُورِقُ الْغُصْنُ وَيَزْهُو      حِينَ تَشْدُو فَوْقَ غُصْنٍ  
وَيَضْوَعُ الْغُصْنُ طَيْبًا      كُلَّمَا صَحَّتْ بِلَحْنٍ

أَيُّهَا الطَّيْرُ الْمَغْنَى      أَلْفُ شُكْرٍ لَكَ مِنِّي  
أَنْتَ قَدْ سَرَّيْتَ عَنِّي      أَنْتَ قَدْ شَنَّفْتَ أُذُنِي

وَلَبِشْدُ وَمِنْكَ يَسْلُو      كُلُّ ذِي هِمٍّ وَخَزْنٍ  
أَنْتَ مِنْ آيَاتِ رَبِّي      أَيُّهَا الطَّيْرُ فَعْنَبُ

## قسم التخصص في تدريس الموسيقى للبنات

ستشفي الوزارة ابتداء من العام الدراسي ١٩٣٥-١٩٣٦ ، قسماً للتخصص في تدريس الموسيقى يلحق في الوقت الحاضر بمدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا على ألا يزيد عدد الطالبات اللاتي يلحقن به سنوياً عن عشر طالبات . ويشترط في القبول في هذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثالث ، أدبي أو علمي ، أو ما يبدلها والتجاف في امتحان مسابقة في الموسيقى ( العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائي ) وفي الكشف الطبي والاختبار الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

فاذا لم يتوفر العدد الكافي من اللائقات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ينظر في قبول اللائقات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة .

ومدة الدراسة في هذا القسم ستان .

وتقبل الطالبات في هذا القسم بالجمان ويصرف لهن الغداء ظهراً .

فعلی من رغب اللحاق بالقسم المذكور أن تقدم إلى حضرة ناظرة مدرسة المعلمات الأولية الراقية الكاتبة بمرأ الجبابي بشارع فواد بشبرا الأوراق الآتية : -

١ - طلباً على الاستشارة رقم ٣٤ د ٥٠ هـ القنعة ، ويمكن الحصول عليها نظير دفع ثلاثين مليماً .

٢ - الشهادة الدراسية الحاصلة عليها أو تعهداً بتقديمها عند تسلمها .

٣ - شهادة الميلاد أو صورتها الرسمية .

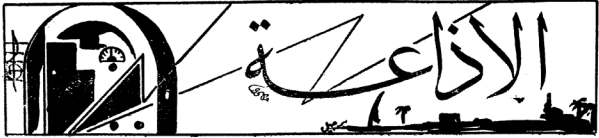
٤ - شهادة بحسن السير من ناظرة آخر مدرسة كانت بها الطالبة إذا كانت قد تعلمت بمدرسة غير أميرية .

٥ - تعهداً كتابياً ، بالاشتراك مع والدها أو ولي أمرها ، بالاشتغال بالتدريس مدة أربع سنوات ويمكن الحصول على هذا التعهد من المدرسة .

على راغبات اللحاق بالمدرسة المذكورة في الساعة الثامنة من صبيحة يوم السبت ٢١ سبتمبر ١٩٣٥ لأجراء الكشف الطبي .

وسيدأ امتحان المسابقة المذكور بالمدرسة في الساعة الثامنة من صبيحة يوم الاثنين ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وتبدأ الدراسة في يوم ٥ أكتوبر سنة ١٩٣٥ .



هذا باب قصدا فيه إلى أسمى ما يؤديه معنى التقى، فلا تخفى حسنة يجب إعلانها، ولا تستر على سيئة يفتنى بيانها، ذلك بأن التقى إصلاح يقتضى المصلح أن يوجد، ويستلزم المسيح أن ينصلح .  
وسيل والموسيقى، في ذلك، الأخذ باللين والرفق . حتى يبين وجه الصواب، وغايتها فيه الحق، ترفع به عقيرتها، لا تخاف لوماً، ولا تخشى تريباً .  
لذلك خصصت لكل باب من أبواب التقى كفواً من القاد، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .  
وقد وافانا حضرات المندوبين بملاحظاتهم على الإذاعة في الأسبوعين الفارطين، ننشرها لهم، مقدرين جهدهم، شاكرين لهم فضلهم .  
« إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله .  
المحرر

## الفعل الاستهلاكية

٢٢ يولي والذى لحه محمد هاشم قد كانت غير منسجمة مع المنولوج نفسه ولم تبين فيها أى طابع . ولم تتمكن من أن تجزم من أى المقامات هى . وغير ذلك كثير من الأمثلة .

فجاءنا إلى إخواننا الملحنين والمطربين أن يلاحظوا عند تلحينهم أو غنائهم أن تكون النطق الاستهلاكية متفقة اتفاقاً تاماً مع الأغنية التى تليها سواء أكان ذلك في نوع المقام أم الأسلوب أم الروح

## منع هباتك بالدهاب ( درس من مقام البها )

هذا الدور من الأدوار القديمة التى يفتخر بها الماحى القريب سواء أكان من جهة اللفظ أم المعنى أم من جهة الموسيقى والتلحين . وقد اختص بغناؤه اثنين من المطربين القديرين هما : صالح عبد الحى وإبراهيم عثمان، وكثيراً ما يغنيانه في الراديو وآخر مرة كانت في إذاعة صالح مساء ٣١ يولييه ونظراً لهذا الاختصاص والفرق الذى لاحظناه في غناهما رأينا أن نقارن بين الأدائين :

كان المطربون إلى حين يستهلون أغانيهم بما يسمونه « دولاب » وكان هذا الدولاب يلاحظ في تلحينه أو انتقائه أن يكون من النغمة أو المقام الذى سيكون عليه ماسيقى بعده وبين أيدينا مئات من الأسطوانات تنطق بذلك . أما الآن فيظهر أن ما يسمونه تجديداً قد طغى على هذا القديم طغياناً ضيع معالم هذا الاستهلال البديع الذى كان يمد للأغنية في الأذان أحسن تمديد ، وأصبح الملحنون يبتزون في تلحين قطع حديثة استهلاكية لاحت إلى تلك « الدواليب » بأية صلة ولا تتفق مع ماسيقى بعدها ولا تربطه به أية علاقة فضلاً عن أن منهم من بالغ في تلحينها بالأسلوب الأفرنجى جرباً على التقليد وادعاء بالباطل فإذا بها موسيقى ممسوخة لاشرقية ولا غريبة تنفر منها الأذان ويشكو منها النوق السليم . وآخر ما أزعجنا من هذه الأنواع - على سبيل المثال - النغمة الاستهلاكية التى استهل بها منولوج زهور الربيع الذى أذيع في مساء يوم

الكهربائي بحيث نسمع الأغاني طبق الأصل خصوصاً وأن المحطة أصبحت تذيع هذه الشرائط في أثناء الليل بعد أن كانت تقصر إذاعاتها في الصباح وعند الظهر.

#### الاعتماد على الاسطوانات على حساب الإذاعة:

من المزايا العظيمة التي امتازت بها محطة الإذاعة الحكومية عن المحطات الأهلية التي كانت قائمة قبل ، مسألة عدم إذاعة الاعلانات التجارية التي كانت تصم الأذان إذ ذاك ونحن نحمد لها هذه الميزة ، ولكن المحطة بدأت هذه الأيام تنهج منهجاً جديداً أمكننا أن نكشف عنه وندلل عليه .

معلوم أن محطة الإذاعة بها آلاف الاسطوانات ولها حق اختيار ما يذاع منها وما لا يذاع ، ومعلوم أيضاً أن المحطة أصبحت تلي طلبات الجمهور فيما يطلبه إليها إذاعته منها ولو سمعنا أن اسطوانة تكرر في الأسبوع مئتي وثلاث لاغتنرنا للحظة رغبنا في إرضاء الجمهور الذي يطلب هذا التكرار ولكن ما بالنا نجد أن المحطة تذيع علينا في البرنامج الموضوع - لا ما يطلبه المستمعون - اسطوانات كثيرة وتبديدها مرات عديدة من غير مبرر اللهم إلا إذا أرادت الإعلان عن هذه الاسطوانات على حساب الإذاعة وهو ما لا يصح . وهأنذا أذكر لك بعض الأمثلة :

- ١٠ . اسطوانة حمامة أيضاً أذيعت يوم ٧ أغسطس ويوم ١٥ منه
  - ٢٠ . حبيبتي الأميرة . ٢٨ يوليو و ٨ أغسطس و ١٢ منه
  - ٣٠ . سلى يا سلامة . ١٣ يوليو و ١٥ منه و ٦ أغسطس
- ومنها تكن الشروط التي تماقت عليها محطة الإذاعة مع شركات الاسطوانات التي تذيع اسطواناتها فلا بد أن يكون لأرضاء الجمهور الاعتبار الأول وأن تظل المحطة تنهج منهجها في عدم إذاعة الاعلانات التجارية

#### محرر صادق

سمناه في وصلي الحجاز والراست في مساء ٣ أغسطس في الوصلة الأولى عزفت الفقرة . سماعي . ثم ليلى وموال . بشراك يا قلبي . ثم دور وباقلي بزيادة . تلحين صادق ولنا على هذه الوصلة ثلاث ملاحظات :

الأولى : أن عازف . الرق . عند البدء بالسماعي عزف وحده . قطعاً . من السماعي بدون باقي الآلات وهذا حسن .

فقد غناه صالح وامتاز بخلاوة صوته وكثرة اللبالي وتويعها في التقييد للدور فضلاً عن الموال المشجي الذي انتفاه وهو ( أضحك من القم وأبكى من صميم قلبي ) ثم دخل إلى الدور ( منع حياتك ) وأجاء فيه أنما إجابة . ولما وصل إلى ( قضى زمانه في حبك وشاف كثير ) ردها ترديدات عديدة يفظ عليها . وكانت . الآهات ، جميلة التفريد خليفة بالأعجاب ظل إلى أن قفل الدور على مقام ( الليالي )

أما إبراهيم عثمان فقد سبق أن أسمعنا هذا الدور ، وكان حريصاً في تأديته على النقط الذي كان يؤديه به المرحوم أبوه شأنه في كل الأدوار التي يفتيها عنه فقد اكتسبت هذه الأدوار طابعاً خاصاً وتوالها عنه كثيرون من تلاميذه فأصبحوا يرددونها مثله تماماً . وإبراهيم يفظ على هذا الحرص . وهو لا يهدم للدور لبالي كثيرة كزميله ولا يميل إلى الصرف في ترديدات أوآهات مهما كلفه ذلك . وإبراهيم أيضاً يكتفي في هذا الدور بفصن واحد بخلاف صالح فقد أضاف إلى الدور غصناً آخر لم نسمعه من إبراهيم أبداً . وأخيراً يقفل الدور على مقام السبكا بخلاف صالح .

#### عبوب الفصيل الماركوني

سبق أن وجهنا إلى محطة الإذاعة في الأعداد السابقة ما لاحظناه عليها من التجاهل إلى كثرة الإذاعة بطريقة التسجيل الماركوني وما ينجم عنه من ضرر محقق بمس طائفة المطربين والمذيعين على اختلاف أنواعهم . وإن لم تعالج المحطة هذه المشكلة ، وتستمر فيها إلى رأى . كما نعتقد ، بعد درسا - نرجو أن يكون تسجيلها محققاً للغرض الذي من أجله أتت بهذه الشرائط وتكدت فيها التكاليف الكثيرة فلا يكون تسجيلها مشوها بالشكل الذي نسمعه هذه الأيام ، فالتا نلاحظ كثيراً عند سماعنا مختلف الإذاعات بالشريط الماركوني أن الصوت ينخفض فترة ويعود إلى أصله ثم يرتفع فترة أخرى ويعود ثانياً ثم ينخفض فجأة ويعود وهكذا وفي ذلك مسخ للأغاني وتشويه للإذاعة لا يمكن أن يرتاح إليه الجمهور ولا المطربون أنفسهم ونحن نرجو أن يتم بهذا الأمر المشرفون على التسجيل

### الموسيقى والبحر

مرح المستحمون على د بلاج سيورتج ، وسمير المصيفون بين لحو الأطفال البرية على الشاطئ وبين الرمل والماء ، وتخطر الحسان في الروحات والتدوات يرتدن مختلف الأزياء ، وزبد الماء الناتج من الحرب القائم بين المد والجزر ، وأصوات العائلات المتنفة حول المظلات - إختلاط هذه الأصوات بعضها ببعض يتألف منه لحن جميل يسمعه ويشده من يتجسس من وقته فترة يسعى فيها إلى الإسكندرية ليستريح فيها أياماً أو أسابيع من عمله المصني فيسرع هذا اللحن ويشترك في توقيعه . وشامت الظروف أن أكون أحد هؤلاء المصطفين فكان لي في الإسكندرية بعض المشاهدات وكانت لي فيها بعض التجولات . واليك مشاهداتي .

### الازدحام يومها في قطار البحر

كنا نرجو أن نستريح فترة من إذاعات محطة الأذاعة وكنا نظن أننا بانتقالنا إلى الإسكندرية ربما كان فيه تغير كبير في برنامجنا اليومي يحول بيننا وبين الاستماع إليها ولكننا عندما ركبنا قطار البحر إذا بالأذاعة تناهضنا وتلاحقنا حتى في هذا القطار ولكن ليس من محطة الأذاعة ولكن من محطة خاصة بالقطار ، وإذا بالمذيع يقول : ألو .. ألو .. هنا محطة إذاعة قطار البحر وإذا بنا نسمع ألوأ عندما تحرك اقطار اسطوانات « رقص الهوام » من ساسي شوا وكان المذيعين أرادوا ألا يتحرك القطار إلا على نغم الرقص . سار القطار ونهب الأرض والراديو يذيع الموسيقى الأندلسية بلبل عويس وبعض الأسطوانات الكثيرة المناسبة . وقد سمعنا أيضاً محاضرة من الأستاذ عبد المنعم مختار في فضل حمامات الشمس على الجسم وأهميتها للجلد والرياضة . وعند وصول القطار إلى محطة سيدى جابر إذا بالمذيع وكان ماكرًا يذيع علينا اسطوانات للرحوم عبد الحى حلى من مقام . يانى .

حلالى بلالى وافانى الحبيب

الثانية : أن عرف الساعى ، بواسطة جميع آلات الفرق لم يكن متمشياً مع الضرب في كثير من المواضع .

الثالثة : أن صادقاً هرب من غناء موشحه في وصلته وهذه سنة غير محبوبة لأن الموشحة لأبد وأن يكون تلحينها أفضل من تلحين صادق وكلامها أبداع من الكلام الذى يغنيه صادق اللهم إلا إذا بلغ به الذوق الفنى ألا يبقى إلا من ألحانه وإذا كان كذلك فحين ننظر منه أن يقوم بتلحين بعض الموشحات من مختلف الضروب والأوزان وإذا ذلك لا يجرح المسمعين من سماع موشحات من تلحينه أيضاً يكون الحكم على قيمتها الفنية والأدبية حقاً للفنانين والأدباء

أما وصلة الراست التى غنى فيها منولوجه ، في ليله والدنيا هادية ، والذى فيه يقول .

الشفة ع الشفة تبعد وتلاق  
وهى في خفة تلعب وتتשאق

فيظهر أن صادقاً لم يعأ بالقند الذى وجه إليه في خروج هذين البيتين عن حدود الليان والأجدر به إذا كان لا بد من احتفاظه بهذا المنولوج ، إكراماً لموسيقاه ، أن يجعل البيتين :

الشفة ع الوردة تبعد وتلاق  
والوردة على الشفة تلعب وتتשאق

### لبسنى من صنع بلدى

مطلع لاسطوانة حديثة تغنيها « سيده حسن » ، وهى طقطوقة من مقام ( الراست ) تحمل بين ثناياها دعابة واسعة لمنجات بنك مصر بالحلة الكبرى وقد أعجبتنا نوعاً كاذبة شعبية تنغنى بها الفتيات المصريات وفيها اعتزاز بالوطنية كبير نرجو أن ينحو المؤلفون إلى أمثال هذه المواضع وأن يمسوها في أغانيهم بدل إغراقهم في الدموع والشجون . وقد جاء في مطلعها : —

لبسنى من صنع بلدى  
واوهب لك روحى وفؤادى  
دنا حلوه وفشانى جميل  
اتختر وقوامى يميل  
مين أدى أنا بنت النيل  
وهدموى الحلوه علالوى

من النظر والسمع معا تلك المتولوجات البلدية التي تتناول كثيراً من شئوننا الشعبية في أغان لطيفة . وكانت هناك فرقان موسيقيتان التخت والأوركستر . وقد قام كل منهما بتصبيه في المتولوجات والأغانى والرقص .

### رابطة موظفى الحكومة المصرية بالاسكندرية

طاف في المطاف إلى رابطة موظفى الحكومة المصرية ، في مكانها القنص الجديد المشرف على شاطئ البحر وصلاتها الرجة المنسقة والمؤتة بأجلى وأغلى مايؤت به ناد ، فكان لى حظ التشرف بالأسناذ محمد حدى استاذ الآداب بالمدرسة العباسية الثانوية وعضو مجلس ادارة الرابطة والتعرف إليه باسم (الموسيقى) فطاف معى حجر الرابطة وأوضح لى مايتبع به أعضاءها من مزايا . وقد أسفنا لثيب صدقيه الأسناذ خميس أو هيف رئيس فرع الموسيقى بالرابطة بسبب مرض ألم به شفاء الله . وعلى الجملة فقد سرى جداً ماقوبلت به من حفاوة بالغة وهو ماأقدم من أجله بالشكر والثناء على الأسناذ حدى ومازاد فى سرورى أعجاب حضرات الأعضاء بجملة الموسيقى ، ومافها من أبواب وبموت سدت بها فراغاً كبيراً .

هذا ولا يفوتنى أن أذكر ماحدثنى به الأسناذ حينما سأله عن الهيئات الموسيقية بالتغر من أن بالرابطة فرقة كبيرة من الهواة تتناول احياء الحفلات فيها في الشتاء وأن طائفة أخرى من هواة الموسيقى من كبار رجال الاسكندرية يؤلفون الآن نادياً كبيراً للموسيقى وقد اعترمو تأسيسه ليلم شعث هذا الفن في المدينة ونحن نرجو للرابطة تقدماً مطرداً في عهدها الجديد وللنادى المزعم انشاؤه التوفيق والتجاح .

### فرقة موسيقية على البوم

ما لاشك فيه أن الجهور المصرى الآن يخطو خطوات واسعة في ثقافته الموسيقية التي اهتزت الآن وربت . فأبنا نذهب على البلاج نجد للوسيقى أثراً . شاهدت مرة على شاطئه اسبورتيج أحد هواة الموسيقى ممن يجيدون العزف بالسود ومعه عوده فتعرفت إليه ، وطلبت إليه أن يسمعا ، ففزع وإذا بالجهور يزداد

إلى هنا انتهت إذاعة التظار بوصول التظار . وهذا أمر تشكر عليه مصلحة سكة الحديد للاهتمام براحة الجهور وتسايتة في قطار البحر الذى يرجع إليه الفضل في تنشيط حركة التصيف بالتغر

### ليلة في كازينو بيا بالاسكندرية

يقع هذا الكازينو على شاطئ البحر بحجة الشاطئ وقد حضرنا فيه برنامجاً ممتازاً نلخصه فيما يلى :

افتحت الحفلة برقصتين من فائتين الأولى مصرية والثانية سورية جاء بعدهما محمد عبد المطلب ، مع فرقته ففنى متولوجاً من مقام العجم كان لا بأس به . وقد لاحظنا أن صوته قد تحسن كثيراً عما كان عليه في مصر ، ثم تأليف بعد ذلك رواية من نوع الكوميدي . اغسل وشك ، تأليف عبد الله محمد ، كانت ناجحة كثيراً لما يتبع به بطلها عبد الله من خفة الروح في التثيل فضلاً عما بالرواية من مواقف كثيرة تثير الضحك وتسر النفس . وجاء بعد ذلك . ككش . رقص لبعض الأمم قام به بعض الأفراد وأجادوا فكان غاؤهم جريلاً كل فبا يخصه بما يتصل بذلك من حركات وملابس نال من أجلها هذا الفصل اعجاباً كبيراً

وشاهدنا أيضاً فصلاً متقناً لا يقل عن سابقة اسمه ( عرسان للبع ) فتحت الستار فرأينا ( فترية ) موضوع بها عدد ٣ أزواج ومكتوب عليها للبع أحدهم ( افدى ) وثانيهم ( شيخ ) وثالثهم ( شاب بلدى ) ووقت أمام هذه الفترية فتاة هي التي تقوم بعملية العرض والتقديم والمساومة في الفن .

وتدخل الفتيات الواحدة تلو الأخرى تبحث لها عن زوج فيعرض عليها منهم فتتقى ما تشاء ، وكان الزوج الأخير هو الذى أثار الضحك لكثرة حركاته ونكاته هو وزوجه فضلاً عن أن زفافهما قد تم على المسرح بالموسيقى والرقص والزغاريد أما المتولوجات فقد سمعنا منها الكثير ، كان بعضها قديماً وبعضها حديثاً وألحانها على العموم لا بأس بها . وقد لفت



فهذه العائلة تجاذب أطراف الحديث حول البحر والصفيف  
وهذا الرجل المسن يلعب أحفاده ويضاحكهم، وهذه المظلة لزوجين  
خلعا ملابسهما ونزلا إلى البحر فأصبحت مظلتها خلوا من أحد  
وهذه العائلة تستقبل عائلة أخرى وتوسع لها المجال فتضيق المظلة  
على أن تظل هذا الجمع، وهذا قائم وهذا قاعد، وهذه تأخذ ملابس  
البحر حمام الشمس، وتلك تنفي وجولها المعجون بها من  
الأهل والأصحاب .

وشاهدنا فيمن شاهدنا السيدة فتحة أحمد بين بنها تحت  
إحدى المظلات تتمتع بهواء البحر الليل وقد لاحظنا أن صحتها  
ليست على مايرام نسأل الله لها الصحة والعافية .

وكذلك رأينا مجلة الموسيقى ، يقرأها بعض المصطفين .  
شاهدناها تحت المظلات يستوحى بها قراؤها الفن والجمال .

ولم نلبث إلا وتكونت على الشاطئ فرقة من الرجال والنساء  
كل يفرغ ما في جعبته وتبرعت بعض الاوانس بالفساء فكان  
الطرب وكان السرور وهكذا ظلنا نرح ونسمع ونطرب إلى  
أن غابت الشمس في الأفق فانفض الجمع ونحن نذكر هذه  
الحفلة الفاجئة التي أحيتها الصدقة وربتها شعور الناس بفضل  
الموسيقى وما جيلوا عليه من السير ورامها والتغنى بها بعيدا  
عن التقييد والتكلف .

وهكذا تكررت الحفلات على صوت الامواج فكانت متممة  
لأنس المصيفين ومرحهم وغادروا المصيف على كره منا إلى حيث  
العمل والقيظ بالناهرة...

نمت نملول الشمسى

أما هذه المظلات الممتدة على الشاطئ فلها سحر ولها جمال

# شركة مصر للغزل والنسيج

مصانمها بالمحطة الكبرى

تقدم لكم

أحسن أنواع الاقمشة المستعملة في التنجيد

أطلس الاعتدال المصنوع من القطن الجرايرى بألوان جميلة

تيل المراتب المصنوع من الكتان على رسومات عديدة

أطلبوا منتجاتنا . من مصانع الشركة بالحلة الكبرى ومن مكتب البيع بإشارع الازهر

ومن كافة المحلات التجارية ومن شركة بيع المصنوعات المصرية وفروعها

# برنامج الإذاعة الموسيقية

من الجمعة ١٦ أغسطس لغاية السبت ٣١ منه

مساء	إبراهيم عثمان
السبت ٢٤ أغسطس	
مساء	الآنسة حياة محمد
الأحد ٢٥ أغسطس	
صباحا	فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر
مساء	الشيخ على الحارس
الاثنين ٢٦ أغسطس	
صباحا	فاضل شوا
مساء	المطربة نادرة
	حفلة بيانو منفرد
الثلاثاء ٢٧ أغسطس	
صباحا	أوركستر فؤاد حلى
مساء	رياض السنباطي
الأربعاء ٢٨ أغسطس	
مساء	صالح عبد الحى
الخميس ٢٩ أغسطس	
صباحا	فاضل شوا
مساء	عبد الغنى السيد
الجمعة ٣٠ أغسطس	
صباحا	مدرسة البوليس
مساء	حسن الموالى
السبت ٣١ أغسطس	
مساء	محمد صادق

الجمعة ١٦ أغسطس سنة ١٩٣٥	
صباحا	فرقة موسيقى مدرسة البوليس
مساء	السيدة سكينه حسن
السبت ١٧ أغسطس	
مساء	محمد صادق
	حفلة عود منفرد رياض السنباطي
الأحد ١٨ أغسطس	
صباحا	سيد مصطفى وفرقة
مساء	الشيخ محمود صبح
الاثنين ١٩ أغسطس	
صباحا	كان منفرد فاضل شوا
مساء	الآنسة ليلى مراد
الثلاثاء ٢٠ أغسطس	
صباحا	سيدة حسن
مساء	عود منفرد رياض السنباطي
الأربعاء ٢١ أغسطس	
مساء	صالح عبد الحى
الخميس ٢٢ أغسطس	
صباحا	فاضل شوا
مساء	فرقة موسيقى اليد المصرية محمد بدوى ومحمد الصبان
الجمعة ٢٣ أغسطس	
صباحا	أوركستر محمد حسن الشجاعى
	وابراهيم حموده يغنى بمصاحبة الأوركستر

## جريدة الوادى

استقبلت زميلتنا الوادى القراء سبتها السادسة من حياتها الحافلة بالجهاد المتواصل في سبيل نصرة الحق والوطن .  
تمنى الزميلة اضطراب التقدم والنجاح والثبات في تأدية رسالتها .

## اعلان من الادارة

إجابة لرغبة الكثيرين من كرام القراء تعلن إدارة المجلة استعدادها لأرسال الأعداد السابقة من مجلة الموسيقى نظير مبلغ ٢٢ مليا فقط عن كل عدد خالص أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول أكتوبر القادم ٩.



## في مدرسة المعهد

تقرر بشأن مدرسة المعهد الملكي للموسيقى العربية  
ما يأتي :-

أولاً - أن آخر موعد لتقديم الطلبات للمستجدين  
هو أول سبتمبر سنة ١٩٣٥

ثانياً - يبدأ امتحان المستجدين في يوم ١٤ سبتمبر  
سنة ١٩٣٥

ثالثاً - يبدأ امتحان الدور الثاني للراشدين في امتحان  
الدور الأول من طلبة المدرسة يوم ٢١ سبتمبر سنة ١٩٣٥

رابعاً - تبدأ الدراسة لجميع فرق المدرسة يوم ٢٨  
سبتمبر سنة ١٩٣٥

## تسجيلات مؤتمر الموسيقى العربية

ذكرنا في العدد الماضي أن وزارة المعارف العمومية  
رخصت لمحلة الإذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية في  
الحصول على مجموعة من الأسطوانات التي قام مؤتمر  
الموسيقى العربية بتسجيلها عام ١٩٣٢

وإذ اعترفت المحلة أن تكون إذاعة هذه الأسطوانات  
مصحوبة بتعليقات ومحاضرات تبين طابعها فقد تم الاتفاق  
مع حضرة الدكتور محمود احمد الحفني للقيام بألقاء محاضرات  
عامة في هذا الشأن . وستكون المحاضرة الأولى في تمام  
الساعة السابعة من مساء يوم ٣٠ أغسطس الجاري .

## مباراة موسيقية دولية

ذكرنا في العدد الماضي أن القسم الموسيقي بواشنطن  
سيقيم مسابقة في التلحين الموسيقي ووعدنا أن نوافي القراء  
بشروط هذه المسابقة متى وصلت إلينا . وقد علمنا أن  
قيمة مكافأة الفائز في هذه المسابقة ألف ريال . وموضوعها  
هو تأليف لحن لأربع آلات وترية . ليس منها البيانو ،  
وهذه المسابقة عامة لكل من يرغب في التقدم إليها من  
جميع الدول . وآخر موعد لتقديم هذه المقطوعات هو  
٣٠ سبتمبر سنة ١٩٣٦ ، ومن شروط هذه المسابقة أن  
تكون هذه المؤلفات جديدة لم يسبق نشرها . ويمكن  
للراغب في الإستزادة من هذه المعلومات مخاطبة « الموسيقي »  
في ذلك .

## المدير العام للموسيقى في ألمانيا

حمل إلينا البريد الآوروبي الأخير الوارد من ألمانيا  
أن المدير العام للموسيقى بها الدكتور ريشارد اشتراوس  
الموسيقيار العالمي المعروف قد اعتزل منصبه لأسباب صحية  
وقد عين بدلا منه الدكتور بيترابا .

## عودة أعضاء بعثة موسيقية

عاد أخيراً حضرتها محمود عبد الرحمن افندي وعبد الحليم  
على افندي عضوا بعثة وزارة المعارف العمومية لدراسة  
الموسيقى بعد أن أتما دراستهما الموسيقية بإيريس فنهتسها  
ونرجو أن تنتفع البلاد بمواهبهما الفنية .



## موزار

MOZART

فدفت بنفس موزار إلى الثفور والوحشة ، وجذبه إلى  
مجامع فينا يتنقل من جماعة لآخرى فيلقاه أهلها بما يليق  
به عزازة وإجلالا .

حب أهل فينا لموزار . كان حبا إلهيا مقدسا . ولعل  
السبب فيه يرجع ، فوق نبوغه وعبقريته الفنية ، إلى إطاعته  
أباه وخضوعه إليه وبره به : فلكم ضحى موزار بسعادته  
إرضاء لأبيه ، حتى لقد كان يتلقى رسائل والده من  
سالسبورج ، فيجد فيها نصحه وتضرعه ، فيوازن بين  
سعادته التي تلاحقه أنى سار . وبين ضراعة أبيه ورغباته  
فيستكين لرغبة أبيه مضجيا بالسعادة راكنا إلى البكاء  
والنحيب .

على أنه بدأ يفكر في الوسائل التي تنفذه وتكمل  
لأبيه وعشيرته الراحة والطمأنينة ، وأن ينجز بهم من  
عسف ذلك الوحش الإنسانى الذي ساهم الحسف والهوان  
وكدر صفوهم ، ونكد عيشهم حتى أصبحوا لا يحسون  
إن كانوا أناسى يستحقون العيش ، أم سوائهم يرعون الكلال  
ويطمعون الحشائش ؟ !

V

لقد بلغت عجرة المطران وغطرسته وتطوراته المتقلبة  
حداً لا يطاق ، بل ويستحيل احتياله ، وإن قد وجب  
التبصر في الأمر وكثرة التشاور بين الولد وأبيه لملهما  
يتديان إلى وسيلة تزيج عنهما تلك الغمة وتفرج الكرب  
غير أن الوالد كان ، في كل مباحته ، يلتمس حسن النية  
في أعمال المطران ، وينسب تصرفاته التعسفية إلى طبيعة  
نشأته ، واحتراسه من المفاسد التي جر إليها تهاون سابقيه  
ثم يصح بعد ذلك إلى ولده ألا يتعجل الأمر . ويتضرع  
إليه في حنان أبوى أن يصبر ويخضع لأرادة الله ، ويتحمل  
تجرع النعصة . أخوف ما كان يخافه الأب أن يشتد  
الضيق بالفنان فيتخذ سبيله إلى الجبال والوديان هربا .

غير أن موزار تجرع من كؤوس الصبر ما غص به  
وشرق حلقه ، فبما سمعه عن أن يصيخ لصائح أبيه :  
هذه فينا بأجمعها تقبل عليه وتهتف به ، وكلما زاد تلاقى  
الناس به وإشاداتهم بذكره ، زادت غطرسة المطران وصلفه

المواضعة ، وأرسل لسانه البائس على الأمير المطران :  
ذلك بأن القلوب الطيبة الكريمة تستعبد لها الحسنة ،  
ويستبها المعروف ، وتعال منها الكلمة الطيبة . ففنى  
الأساة وتعترف للجميل ، فإ الجود من لغاتها ، ولا  
الكفران من منطقها .

وكذلك اتشى موزار ، وكادت النشوة تخرج به من  
إهابه ، وطوّع له الوهم والخيال أن المطران الغليظ  
رقيق الحسّ ، طاهر الشعور ، فياض الوجدان .

\*\*\*

حشدت حفلة الأرامل ، في مسرح كرتوتو . ر بنبلاء  
فيها وكرام رجالاتها وفواضل سيداتها ونوابغ مفكرتها  
ونجباء شلبها ، فلم يكن في المسرح مقعد خال ولا مكان  
لقدم ، فقد نشط محبو الفن ، وعلى رأسهم: الثيلة تون ،  
وبذلوا جهد الجبارة لإنجاح الحفلة وبلوغ غاية التوفيق  
فيها ، فأذاعوا في الملأ بنبوغ موزار ، وشادوا بعبقريته .  
وملأوا سمع الأراجاء ثناء ومدحها ، حتى كان الجمهور  
يتعجل الزمن ويتخيل ثوانيه شهوراً ، وحتى كان من  
شوقه يكاد يلهب التها .

وما أزف الوقت المحدد وظهر موزار وفرقه حتى  
ضج الجمهور بالهتاف له ، وعلت صيحات التحية والاکرام  
حتى لكان يخيل للرائ أن جدران المسرح تهتز ومقاعدنا  
ترقص .

سكنت العاصفة ، وهدأ الناس وحبسوا أنفاسهم إذ  
نجاهم موزار بقطعة الموسيقى المسماة « موزار سينفوني » .  
في مائة عازف بمختلف آلات الطرب ، ثم ما لبثوا  
أن كانوا يقاطعون الفنان بدوى الاستحسان المتواصل  
الفينة بعد الفينة ، فيما بين مقاطع الآيات والمواضلات ،  
ولقد أسرف الجمهور في ثر الورد والأزهار على موزار

ولعل والده يرى في تفكير ولده ما يسترجح إليه  
ويوافق على أن سالبسرج ليست بالميدان الذى يفوز فيه  
السابق إلى غرضه الاسمى ، ولعله يتبين أخيراً أن غلاظة  
المطران في معاملة ولده تقتضى الأب أن يفكر في الحرص  
على كرامة هذا الولد البار ، وصون شرفه وذيوخ عبقريته  
والباب الآن مفتوح ، والطريق عهد معبد ، والوسائل  
متوافرة ، فؤلاء أهل فينا جيماً — نبلاؤهم — وأشرافهم  
وأكارهم ، وصعاليكهم — مقبلون على الابن ، ينزلونه  
من قلوبهم سويداءها ، ومن أفئدتهم حباتها ، يقدرّون فنه  
ويجلّون شخصه كأنه لديهم ، بللون ، معبود اليونان .

كانت هذه تصورات موزار . تتجنى في صدره كلها  
شهد من المطران امتناناً ، وكان يبنى بها نفسه ما دام هو  
يحرص على كرامة أبيه وعدم عقوفه وعصيانه . ولكن  
الأب كان صلباً عنيداً ، لم يخترق توسل ابنه إلى قلبه  
وسمعه سيلاً ، فلم يبق إلا أن يحتمل الابن بقلب يمزقه  
الأم .

ولكن إلى متى يتحمل موزار الشدة بكأها ، ويلقأها  
بأصبارها ؟ إن نفسه الطيبة ، ووجدانه الحى الرافق ، وما  
يشعر به من غفار العبقريّة التي يهتف الناس بها ، وما  
يستلزم هذا الفخار من حرص على الكرامة . كل أولئك  
كان يدفع الفنان إلى الغضب لنفسه وحرمتها ، فلا يكاد  
المطران يتدبره بالسوء حتى يردّه إليه الفنان في لفظ ناب  
وخشونة ظاهرة ، ذلك بأن غيظه من المطران قد أحده  
عليه حقداً لم يعد في استطاعته كظمه أو إخفائه ، لهذا  
كان موزار يتلبس أوهى الأسباب لانفصاله عن خدمته  
ذير أن ترخيص المطران لموزار في إحياء حفلة  
للأرامل بمعهد الأكاديمية ، وقبوله رجاء الثيلة تون في  
ذلك ، سبكت من حدة الفنان ، وأعادته إلى طبيعته الهادئة

شرف حضور مولاي صاحب الجلالة ، ولكن ما حيلتي  
في قضاء الله ... !

— لا تيأس ، يا صاحبي ، فان جلالة سيسمعك يوما  
إن عاجلا وإن أجلا . واعلم ، يا عزيزي موزار ، أنك  
باق لدينا هنا لا ترحب فينا بعد اليوم .

— ذلك ، ياسيدي . يتوقف على قرار سيدي الأمير  
مطران سالسبورج

— آه ... ! أهكذا أنت ؟ لا بأس .

ثم تقدم اليه وهو يتسم ابتسامة عدم الارتياح وقال  
وهو يصاحبه

— سنجد لك من هذا الأمر مخرجا ، فلا تبئس  
يا صاحبي . ومع ذلك انظر ! هذا سيد قادم سأعرفك  
إليه . . مرحى بالسيد استيفاني :

كان ذلك السيد ماراً على مقربة منهما ، فالتفت حين  
سمع النداء وأسرع إليهما كأنه كان يتوقع استدعاه ،  
فقال المدير في شيء كثير من اللطف

— جوتليب استيفاني المشهور ، بالصغير ، تميزاً له  
من أخيه الذي كان يعمل أيضاً بفينا

كان جوتليب ربعة في القوام ، يناهز الأربعين من  
عمره . معتدل الجسم . متأنق الزي ، نذل آدابه وحركانه  
واعتدال وقفته على عسكريته ، فقد كان ضابطاً في الجيش  
البروسي . وقد سبق لموزار أن تعرف إليه ترفقاً سطحياً  
في مجتمعات مختلفة ، وكان يعلم عنه ما يحول بينه وبين اتصال  
المودة . أو توثق الرابطة ، وبخاصة ما كان يسديه إليه  
أبوه من النصيحة ، وما ألفاه عليه من التحذير ألا يصاحب  
هذا الرجل أو يختلط به ، ذلك بأنه كان مستهتراً يكثر  
من مغازلة النساء والتشبيب بهن ومتابعتن ، في أسلوب غير  
كريم ، ونزعة غير شريفة ، حتى سادت سمعته وأصبح

وهو يترأس الفرقة بنفسه . حتى كاد يحسبه الناس  
ضرباً . وحين انتهى موزار من قطعه الباهرة الخلافة  
تقدم له أحد النبلا ، باسم الطبقة العالية من شعب  
فينا . وأهدى إليه إكليلاً من النار متوجاً باسمه الكريم  
كان سرور موزار بهذا الاستقبال الرائع يعجز  
الوصف ويجل عن التعبير ، ولكن هذا السرور البالغ  
لم يكن تقيافاً ، فقد كان يتخلله الأسمى ، وتمشى فيه  
الحسرة لأن الحظ لم يواته في تلك الحفلة بتشريف القصر  
وهو منتهى أمله وغاية رجائه

ومع تلك النفس تتنازعها الأضداد ، وتتوزعا  
المتناقضات ! مسكية . صافية كدره ، راضية مبتسة ،  
مرحة محزونة . في فرح من هتاف الناس . في ماتم  
من غياب القصر ، لف تلك النفس ما لها من قرار  
ولقد سرى عنه أن تقدم له سيد ، جميل البرة ،  
حسن الهندام ، يعرف إليه . ويقول والسرور يهز عطفيه  
— لي الشرف ، ياسيد موزار ، أن أتعرف إليك .

إني المدير الأول لمسرح فينا الألماني ، واسمى ، السيد  
روزنبرج . . لقد صدر إلى أمر مولاي صاحب الجلالة  
القصر ، الذي حال دون تشريفه طارئ مفاجئ ، أن  
أسمع الخانككم وأنهى إلى سمعه الشرف رأيي فيها . غير  
أن ماسمعتي يستحيل وصفه أو التعبير عنه ، ولذلك فقد  
عزمت أن أقص على صاحب الجلالة مشافة ما يستطيع  
لساني العاجز أن يشيد به من عبقرتك الخالدة . وأعتقد  
يا عزيزي موزار أنك بما أنيت من الإبداع المعجز ، قد  
مهدت لي سبيل السعادة بتشرفي بوصف الحفلة وما حوت  
— سيدي الاستاذ الجليل ، كيف أنظم لك آيات  
الشكر ؟ إن عبارتك النبيلة الكريمة تخرس الفصحاء ، وتعي  
الفقاقول الشن . ما كان أسعد حظي لو أتاح لي القدر

مضرب المثل في الاستهتار وعدم احترام التقاليد المتواضع عليها ، والحرمات المعرية

لكن استيفاني . كشاعر ، كان يتزع احترامه من الناس بشاعريته ، وما كان ينظمه لهم من القطع الفكاهية القليلة التي تتال من إعجابهم مثالا . على أنه فوق ذلك كان مفتشاً لدار الأوبرا الألمانية بفينا ، وكان نفوذه من هذه الناحية ، يتسيطر على كثير من الممثلات اللواتي كن يسارن استهتاره وخلاعه لئلا لديه الوسيلة والحظوة وليكون لمن شفيعاً وعونا في بلوغ مآربهن ، وتحقيق أمانيهن في مستقبلهن .

وتلك سنة الممثلات والممثلين من يوم أن خلق التيازو إلى اليوم ، لا يتخلو واحد منها من هذا الصنف من الناس الذين لا يتورعون عن بلوغ الغاية من أخس وجوها غير أن هذا الرجل ، إذا أغضينا عن هذه الخلة في نفسه ، لا يبعد أن يكون رجلاً طيباً ، فيه عواطف شريفة مؤتلة ، كريم المسمى لا يضر أحداً ، إنما كان استهتاره واندفاعه وراء لاذاته يقتضيه نفقات باهظة ، فكان لا يترك فرصة تسنح لجمع المال إلا اقتنصها واستغلها .

ولقد علم استيفاني أن موزار بعينه ، ولمح بقدرته المسرحية وخبرته الفنية ، أن هذا الفنان عبقري حشوه ذهب ، فلو أتيح له أن ينظم قطعة يلحنها موزار فقد درت عليه الخير ، وأكسبته الربح الوفير .

إذن فقد وجب أن يفضى إلى المدير روزنبرج بدخيلة نفسه ، وأن ينتهى معه إلى رأى فيها ، وقد وعده المدير أن يحقق رجاءه إذا تم الاتفاق بينه وبين موزار ، هنالك جعل استيفاني نصب عينيه أن يعرف إلى موزار وأن يوطد الصلة بينه وبينه ، تلك الصلة التي تمكن موزار ، في لباقة وكياسة ، أن يتخلص منها فيما مضى .

واليوم تولى روزنبرج تدير الأمر ، ووضع المسألة بين يديه ، هذه المسألة التي أجادا حكمة نسيجها ، وأتقنا تديرها ، فأعجزوا موزار عن النفور أو الهروب ، إذ قدم روزنبرج صديقه استيفاني إلى موزار وعرفهما بعضهما إلى بعض ، ثم ودعهما وانصرف في عجلة كان عملا هاما يقتضيه العجلة

كان موزار ، بادی الرأى ، متحفظا في التحدث إلى استيفاني ، متحوطا فيما يديه من رأى وما ينطق به من قول ، غير أنه مالبث أن أخذ بحالة شعر استيفاني وسمو معانيه ، وطلاوة خواطره ، فقبل منه مقترحه وضياء السعادة يشع في عيائه ، ويسط أسارير وجهه . فلما لحظ استيفاني منه ذلك قال :

— لك أن تتيقن ، يا سيد موزار ، أن هذه القطعة متينة رائعة ، وأعتقد أنها شر من الطراز الاول ينهض بالجمهور ، ويثير عاطفته ، ويحبه فينا ، فكسب بذلك مناصرتة أديا وماديا . تصور ، يا صديقى ، قصة موسيقية تمثيلية ، مصاغة في شعر جزل جذاب ، كيف يكون أثرها في النفوس ، وفعلها في المشاعر ؟ ومع ذلك فسأقنحها ومن ثم تلحنها بما وهبك الله من السحر الخلاب

— ألحنا ؟ وأين ؟ من الأسف اللاذع أنى سأعود إلى سالسبورج في ثانيا هذه الأيام — تعود إلى سالسبورج ؟ يا عجا ٢١ وماذا تفعل في سالسبورج ؟ أنت ؟ أنت الرجل الذى تقوم على مجهوده مفاخر المانيا الخالدة ؟ كلا بل ستبقى هنا — ليت لى هذا ، يا سيدى ، وما ليت بنافقه ، لقد أخبرنى سيكاريللى ، قبل ابتداء حفلاتنا هذه ، أن المطران يرغب في العودة إلى سالسبورج قريبا ، ونبه على أن أستعد السفر

— مالك وللطران ؟ فليرحل وحده ، فما من أحد في الدنيا بأسف على فراقه . ويجب أن تصدق هذا — قد يكون ذلك حقاً ، إنما الذي لا يمر منه هو وجوب سفرى . إني لا أستطيع أن أعرض والدى المسكين ، وشقيقى الضعيفة لنقمة ذلك القلب الغليظ ، وغنت ذلك الجبار العنيد ؛ إن استقالتي تليّ بهما في جحيم نزع للشوى .

— إغدرنى فان ذلك غير مفهوم !! للسيد والدك وللسيدة شقيقتك أن يعيشا معك هنا ، ويقينا معك كذلك . وأنا حينئذ لك أن السيد والدك سيجد في فينا عملا لائقاً . وهب أنه لا يجد عملا فان عبقريتك تكفل له رغد العيش وتعيم الحياة . خذنى مثلاً . عدت من معركة لندس هوت أسير حرب رث الثياب خلقها ، وهأنذا اليوم عزيز الجانب ، مرموق الرحاب ، رغم ما يرمى به الناس من جيب اللبو والاستهتار . إن الحياة العسكرية يا صاحبي . لا تزال تتحكم في طبعي ، لا أستطيع الحيدة عنها — كل هذا حسن ، يا سيد استيفاني ، إنما حالتى تختلف عن ذلك بعض الشيء ، وسيطول بنا الحديث إن سردت عليك أوجاعي وآلامي . فاعفنى من ذلك وكفى على يقين أنك إن صح عزمك على إرسال رواتيك لى لتلحيها . فاني ألحها منشرح الصدر مسروراً ، ففضل بأرسالها إلى البريد إلى سالبورج .

— طبعاً ... بكل تأكيد .... إن لم نجد طريقة أخرى ... على أنى أستطيع أن أراهن على أنك ، بعد إقامتك فينا هذا الزمن ، لن تحتمل العيش طويلا في سالبورج ، ولابد لك من عودة إلينا لتعيش بين ظهرانينا عظيمًا ميجلا . إن عاجلا وإن آجلا ... ثم حدثنى ، أتعلم أن جلالة القيصر مهم بأمرك . شديد العناية بالخانك كبير الرعاية لك ؟

— أصحح هذا ؟ وجلالته لم يسمعن ، ولو مرة واحدة بتشريفه الاكاديمية ويشهد عملا من أعمال ؟ وما كان أشد اغتباطى لو أن جلالته تفضل فشاهد حفلة اليوم . ولكن حسبي من الشرف أن تبلغ أبناء هذا الحفل مسامحه الكريمة ، ولعل السيد روزنبرج يتكرم بأداء هذا التبليغ .

— إسمع ، لا معنى للدائرة والمداورة سأضارحك القول كله ، أتعلم لماذا امتنع جلالته عن شهود حفلة اليوم ؟ أعتقد أنك ما دمت في خدمة المطران فانه لن يشهد لك حفلة تقيمها أو اجتماعا تعقده ، فانه لا يبطأ مكانا يُتقرب فيه خادم المطران ولو كان نائبة الدنيا . هنا ثار الدم في دماغ موزار ، والتهب جسمه جميعا وصاح ، في نبرات متهدجة حارة تلبس اللهب في أنفاسها — يا سيد استيفاني

— هدى . روعك ، يا صديقى العزيز وخلي أتم حديثي ، إن تشريف القيصر للحفلات التى تحبها . فيه تشريف للطران ، وتكرّم له . قبل أن يلحقك منه تعظيم وإكبار . وانك لتعلم . يا سيد موزار أى رأس خاو يحمله ذلك المطران فوق كنفه ، فقد يتيه به الغرور . ويركب ذلك الرأس الخاوى ويذهى بنفسه ويدعى الفضل كله في نجاح الحفلة وتشريف صاحب الجلالة ، وإذا علت ، يا سيد موزار ، أن القيصر يحقر المطران ويزدري كل عمل يعمل ، أيقنت أنه أراد بامتناعه عن تشريف الحفلة إظهار مقته لذلك الرجل المزهو المنحول . — ما ... ما ... ماذا .. تقول ؟

— ستر عن نفسك ، ونفس من كربك ، فانك لم تكن المقصود بهذه الضربة القاصمة ، وسيأتى الوقت الذى يسمعك فيه القيصر ، مهما تألبت الأحوال وكثرت الظروف

« يتبع »



# سُبْحِي حَمْدَكَ لِلْإِسْنَانِ مَرَّةً عَلَى

اصول تصانيفي 132 = الحان الاول

1

الحان الثانية

2

الحان الثالثة

3

الحان الرابعة

4

الحان الخامسة

اطبعوا مطبعاتكم

بدار المطبوعات الراقية

التوفيقية بمصر

شارع زكي نمر ٦



# قبل شراء راديو جربوا

زنجيت

وكيل مصر

عمانويل كوكينوس

وشركاه

٢٦ شارع فؤاد الاول بمصر

٤٠٢٢٥ تليفون  
٤١١١٦

Nouveaux modèles 1935  
ONDES COURTES, MOYENNES ET LONGUES  
Agents Généralistes  
exclusifs pour l'Egypte: EMMANUEL COKKINOS & Co.  
7, Place Fouad 1<sup>er</sup> (près le nouveau Palais du Tribunal Mixte). Tél. 41116 - B.P. 1720

راديو

الماركة العالمية الشهيرة

دقة في الصنع

صفاء في الصوت

موجة قصيرة

ومفوسطة وطويلة

# نَحْمِيكَ جَاهِلِيَّاهُ لِلْأَسْنَادِ صَفَرٌ عَلَى

Moderata



M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُورْنَاخ

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

متمرد وشه صناعة وتصلح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهرية

الذي لا يزال متبعا

لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

جنهما وربع



# هدية المجلة إلى قراءها الكرام

هذا الكوبون يعطى لك الحق فى تصليح أو شد أو تبخير البيانو

لدى

## مجلات بوزنت

تأسست سنة ١٨٩٧

وذلك مقابل دفع أجرة قدرها

### ١٠ قروش صاغ فقط

هذا الكوبون نافذ المفعول لغاية آخر سبتمبر سنة ١٩٣٥

تطلب مجلة الموسيقى فى السودان من حضرات

الخواجة نيقولا ديميري كاتافيدس صاحب مكتبة البازار السودانى (الخرطوم)

الخواجة زكى جرجس بطليموس (الخرطوم) — كمال ميخائيل غالى افندي (واد مدني)

عطا الله جبره افندي (ام درمان)

didats qui s'y présenteraient. On choisira les professeurs dont on aurait besoin parmi ceux qui auront subi ces épreuves avec succès. Les futurs instituteurs, ainsi désignés, suivront des cours de perfectionnement donnés par les professeurs de l'institut pendant leurs loisirs.

Pour ce qui est de l'encouragement des artistes compétents à écrire des livres et des méthodes d'enseignement, la Commission exprime le vœu que le Gouvernement institue au Caire un Comité permanent qui s'occuperait de la musique et de l'examen des nouveaux ouvrages musicaux.

Ce Comité chargera des personnes compétentes de traduire ou de composer les livres utiles ; il instituera, à cet effet, un concours général ou confiera ce soin à une personne déterminée.

#### **Contrôle des écoles et compétences des professeurs**

« Comment contrôler les écoles, les clubs et les sociétés qui enseignent la musique ? Comment s'assurer de la compétence de ceux qui y professent ? »

La Commission a étudié minutieusement cette question importante pour éloigner des écoles tout élément étranger qui leur serait nocif.

Elle a décidé :

1) Que le Ministère de l'Instruction Publique contrôlerait toutes

les écoles égyptiennes où la musique est enseignée afin de s'assurer de l'application de ses programmes.

2) Permettre à ceux qui se sentiraient capables de le faire, de subir l'examen de l'Institut gouvernemental ; ceux qui auront satisfait aux épreuves de cet examen recevront un diplôme leur conférant le droit de professer la musique arabe.

3) Les Instituts égyptiens de musique qui suivent le programme de l'Institut gouvernemental pourront demander au Ministère de l'Instruction Publique de mettre leurs examens sous son contrôle, afin que leurs élèves obtiennent un diplôme qui leur confère le titre officiel de professeur de musique arabe.

4) Que lorsque le nombre de ceux qui auront obtenu des diplômes gouvernementaux sera suffisant, on élaborera un arrêté ministériel qui défendra à ceux qui n'ont pas de diplôme le droit de professeur de la musique.

Cela pour deux raisons :

- a) La protection des diplômes.
- b) Le relèvement du niveau des professeurs.

#### **Relèvement du niveau musical des musiciens professionnels actuels**

« Comment relever le niveau des connaissances musicales des professeurs actuels ? »

La Commission, après s'être occupée de l'enseignement sous tou-

tes ses formes devait s'occuper des professeurs actuels pour étudier les moyens de relever le niveau de leurs connaissances musicales.

Elle a estimé que le meilleur moyen était de faire à ces professeurs des cours spéciaux pendant les loisirs des professeurs attirés de l'Institut Gouvernemental de Musique chargés de l'enseignement dans la section des instituteurs et des institutrices, à condition que les matières de ces cours soient les mêmes que celles professées à l'Institut en question.

La Commission aura ainsi achevé l'examen de toutes les questions qui lui étaient soumises.

Elle résume ses études dans le rapport que vous venez d'entendre et pour lequel elle croit pouvoir espérer l'approbation du Congrès.

Avant de terminer, la Commission présente au Congrès le vœu que l'Egypte soit dotée d'une revue musicale. La rédaction en serait confiée à des spécialistes choisis par le Gouvernement, mettant ainsi cette publication sous le contrôle du Ministère de l'Instruction Publique qui lui assurerait les fonds et subventions nécessaires à sa propagation.

Cette revue contribuerait au progrès de la musique orientale ; elle sera en outre, le trait d'union entre l'Egypte et les savants musicologues qui, de leur pays, pourront suivre ainsi les destinées musicales de ce pays sur la voie que le présent Congrès s'est efforcé d'éclairer.

Presse, que les compositeurs lui soumettent leurs œuvres.

Et la Commission a chargé deux de ses membres MM. le Dr. Prof. Wellesz et M. Hindemith, d'examiner ces ouvrages ; elle émet le vœu que des épreuves de cette nature aient lieu chaque année.

MM. Wellesz et Hindemith, après examen des ouvrages qui leur avaient été présentés, y ont trouvé une imitation de la musique européenne la moins sérieuse. Ils ont fait part à la Commission de cette constatation et ont émis le vœu que les compositeurs égyptiens s'attachent désormais à un idéal plus élevé.

### **Les méthodes de l'enseignement musical dans les écoles**

La Commission a examiné la quatrième question ainsi énoncée : « Quelle est la méthode qu'il faudrait suivre pour enseigner la musique ? Combien de temps la culture musicale d'un enfant nécessite-t-elle ? »

Pour la première partie de cette question afférente aux méthodes, elle a décidé :

a) De suivre les méthodes techniques européennes, tout en se basant sur la musique arabe afin d'assurer à celle-ci tous les avantages qu'offrent les règles usitées en Europe.

b) La Commission a étudié le programme élaboré pour l'enseignement de la musique dans les écoles du Ministère de l'Instruction Publique et qui sont appliqués dans les jardins d'enfants et dans la première année des écoles primaires. Le texte de ces programmes et le rapport explicatif du Docteur El Hefny, annexés au présent rapport, avaient déjà été distribués pour études aux membres de la Commission. La Commission,

à l'unanimité approuve ces méthodes ; elle exprime sa pleine satisfaction de les voir s'adapter aux plus récentes méthodes d'éducation musicale et convenir aux milieux égyptiens ainsi qu'à la musique arabe. Elle recommande de poursuivre de plus en plus ce genre d'enseignement.

c) La Commission aborde ensuite l'étude des matières à enseigner dans les classes (deuxième primaire et au-dessus) qui n'ont pas encore de programme d'enseignement musical. Après une longue discussion à ce sujet, la Commission pose les bases du programme que le Ministère de l'Instruction Publique devra prendre en considération lors de l'élaboration du programme d'enseignement.

Voici ces bases :

#### **1) CHANT**

a) La continuation de l'enseignement des anciennes chansons à solo et en duo et à plusieurs voix, sur des formules musicales répandues dans le pays.

b) Les airs de ces chansons devront correspondre aux cinq makamats égyptiens, savoir : Nahawend, Hegaz, Bayati, Rast et Agam.

c) La limitation des exercices vocaux durant la période de mue chez les garçons (13 à 15 ans) et son remplacement pendant ce temps par l'enseignement des autres matières musicales mentionnées plus bas.

#### **2) THEORIE MUSICALE**

Enseignement des notions de la théorie musicale (modes, intervalles, compositions des makamats énumérés plus haut, ainsi que l'enseignement des rythmes et de la notation musicale).

#### **3) NOTIONS D'HISTOIRE**

Notions d'histoire musicale en général et d'histoire musicale arabe en particulier.

#### **4) EXECUTION**

Les élèves ont la faculté de se grouper pour former des ensembles instrumentaux (collegia musicae) ; l'enseignement des instruments à cordes occupera la place prépondérante. L'oud, le kanoun, le tambour, et le violon y occuperont le premier rang. Le tambour servira comme instrument de contrôle pour l'intonation.

Il a été décidé d'écarter, par étapes successives, l'enseignement du piano et des instruments à clavier, de prescrire dès maintenant les instruments de jazz, d'activer l'enseignement du violon, de l'oud, du kanoun et du tambour et de les employer autant que possible pour l'accompagnement du chant, de même qu'on emploiera le gong ou « daf » pour accompagner l'exécution.

### **Formation immédiate de bons professeurs et encouragement aux artistes qualifiés**

La cinquième question est ainsi conçue :

« Comment former au plus vite de bons professeurs de musique ? Comment encourager les gens compétents à écrire des livres et des méthodes d'enseignement et à composer les morceaux, des hymnes, destinés à former le goût des jeunes générations ? »

La Commission s'est spécialement occupée de la première partie de cette question. Elle s'est attachée surtout à décider du meilleur moyen de former, des maintenant, des instituteurs et institutrices capables, en attendant que l'institut projeté soit à même d'en former d'autres.

Elle a trouvé que le meilleur moyen serait d'instituer des sortes d'épreuves périodiques où l'on jugerait de la capacité théorique, pratique et pédagogique des can-

centes méthodes d'enseignement musical.

c) De leur imposer des exercices pratiques de pédagogie dans les écoles.

d) L'envoi de missions scolaires en Europe, où la pédagogie musicale a atteint un niveau élevé.

e) Que la période d'études serait de trois ans.

f) De fixer à 25 ans l'âge maximum et à 16 ans l'âge minimum pour l'admission des candidats à l'Institut.

### **La Deuxième Section (Section spéciale pour les musiciens)**

La Commission a décidé que la Musique Arabe servirait de base principale pour l'enseignement de la musique dans cette section. Une autre section sera consacrée à l'enseignement de la musique occidentale et de ses instruments. Toutefois, seuls les élèves qui auront terminé leurs études à l'Institut de Musique Orientale et auront obtenu un diplôme pourront être admis à suivre les cours de cette deuxième section.

Le programme d'enseignement dans cette section sera, sauf, pour la pédagogie, le même que celui de la première section (formation d'instituteurs et d'institutrices).

Les élèves de la deuxième section devront :

a) Acquérir la pratique approfondie d'un instrument ; ils devront avoir une pratique sommaire des autres instruments.

b) Compléter l'étude de la théorie et de la composition musicale ; cette disposition vise surtout les élèves qui se spécialiseront dans l'enseignement.

c) La Commission estime que quoique l'étude de la musique occidentale dans cette section soit

facultative pour l'élève qui a obtenu un diplôme de musique arabe, il doit néanmoins se faire une idée générale de la musique occidentale, de sa culture, de sa richesse et de ses beautés. A cet effet, on expliquera aux élèves, à l'aide de disques, les morceaux de grande valeur artistique. Il faut également engager les élèves à assister autant que possible aux représentations musicales données par les troupes étrangères de passage en Egypte, ainsi qu'à fréquenter l'Opéra chaque fois que l'occasion se présente.

Etant donné le rôle auquel est appelé, dans l'expansion des divers genres de musique, le compositeur, de qui dépend le progrès même de la musique, la Commission a étudié avec un soin particulier la question du « Compositeur Egyptien » et elle ajouta aux questions qui lui étaient soumises une question supplémentaire ainsi conçue :

« Quels sont les devoirs du Compositeur égyptien et sur quelles bases devra-t-on le former ? »

La Commission a décidé que le devoir du compositeur était de se s'inspirer de tout ce qui l'entoure et des conditions du milieu local dans lequel il vit et non d'éléments étrangers. Le compositeur ne devra pas s'inféoder à un art étranger déjà mûr, mais s'attacher à l'art de son pays pour en assurer le progrès.

On n'entend pas pour cela obliger le compositeur égyptien à suivre une ligne de conduite déterminée ; on laisse à son imagination toute liberté, afin qu'après avoir bien saisi tous les aspects de l'art de son pays, il s'attache uniquement à donner à cet art l'essor et la progression voulus.

La Commission a décidé à l'unanimité de donner d'abord au compositeur un enseignement musical essentiellement égyptien au-

quel le compositeur ajoutera lui-même les notions de l'art musical qu'il aura acquises à l'Institut ou à l'Etranger.

Comme les élèves des missions scolaires envoyées en Europe pourraient facilement se faire influencer par la musique européenne, la Commission a décidé que ces étudiants devraient être confiés, là-bas, à des professeurs dont l'enseignement ne les exposerait pas à voir s'affaiblir leur penchant vers la musique nationale, mais qui leur inculqueraient des notions faites pour consolider leurs études. La Commission a estimé d'autre part qu'il serait préférable, dans les premiers temps, de faire venir ces professeurs en Egypte, afin que les Egyptiens qui se sentiraient la vocation musicale fussent mis à même de cultiver ce penchant.

La Commission fait remarquer que si le besoin se manifestait d'envoyer des élèves compléter leurs études musicales à l'étranger ; il faudrait que les pays où ils sont envoyés eussent une musique complètement différente de l'art arabe afin que la musique étrangère ne risquât pas d'exercer sur l'élève une influence trop forte. Une grande différence entre les deux arts diminue au contraire l'action de la musique étrangère sur l'esprit de l'élève.

Le Congrès, réunissant parmi ses membres des compositeurs de réputation mondiale, la Commission a décidé de leur soumettre les ouvrages, manuscrits ou imprimés, des compositeurs de moins de trente ans. Ceux d'entre les compositeurs égyptiens qui n'auraient pas écrit leurs ouvrages, auront à se présenter eux-mêmes devant des savants musicologues pour faire ceux-ci juges de leur capacité et de leurs dispositions musicales.

Le Secrétariat du Congrès a donc demandé, par la voie de la



# **MAGASIN AZIZ BOULOS**

**No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)**

---

**SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)**

---

**PIANOS HOFMANN**  
**et**  
**RADIO TELEFUNKEN**

---

---

**Lisez et conservez**

---

**LA MUSIQUE**

**Elle formera à la fin de l'année  
une utile documentation musicale**

---

---

**LE NUMÉRO P.T. 2**

---

---

progrès lui-même conditionné par la création d'écoles de musique.

Et comme il faut pour ces écoles un certain nombre d'instituteurs et d'institutrices capables, la Commission décide que le premier soin du Gouvernement devra porter sur la création d'un Institut destiné à la formation d'instituteurs et d'institutrices.

Continuant l'examen du programme qu'on appliquera dans ces instituts, la Commission décide qu'il comprendra les matières suivantes, par ordre d'importance :

- 1) Chant.
- 2) Instruments.
- 3) Théories musicales.
- 4) Notions d'Histoire de la Musique Générale et particulièrement les notions d'Histoire de la Musique Orientale.

et qu'il sera créé dans cet institut une section spéciale de pédagogie pour laquelle on établira un programme susceptible de modifications ultérieures.

On commencera d'abord par créer un seul Institut de ce genre, quitte à créer ensuite au Caire ou en Province d'autres instituts où un programme identique sera suivi.

La Commission a longuement examiné les méthodes qu'il convient d'appliquer à la création de cet institut. Elle décide :

a) Qu'en ce qui concerne les aptitudes des candidats pour leur admission, il faudrait exiger d'eux, outre leur aptitude pour la musique, un certain degré d'instruction générale. On choisira de préférence ceux qui auraient déjà fait des études pédagogiques tout en facilitant, au début, l'admission de ceux qui n'auraient pas rigoureusement satisfait à toutes ces conditions.

b) Que l'enseignement sera gratuit, le Ministère de l'Instruction

Publique devant assumer tous les frais.

La création de cet établissement, à côté de la section spéciale des instituteurs, d'une autre section, restreinte au début, aurait pour objet de former des musiciens professionnels. Les élèves de cette dernière catégorie seraient astreints au paiement de droits de scolarité.

Un programme spécial sera élaboré pour la section gratuite, dont les élèves devront réunir les conditions suivantes :

- I) Des aptitudes musicales prononcées,
- II) L'engagement de professeurs pour cet art à la fin de leurs études.

Cette section sera en quelque sorte le noyau d'un futur conservatoire.

Les méthodes d'enseignement, pour ces deux sections, devraient reposer sur les principes suivants :

Le programme de la section la plus importante (celle de la préparation des instituteurs et institutrices) comprendra les articles ci-dessous :

#### 1. — CHANT

a) Le chant égyptien devra garder son caractère spécial.

b) L'étude des méthodes et celle du chant seront confiées à un chanteur égyptien émérite avec la collaboration d'un savant spécialisé dans les questions de technique vocale. Tous deux auront pour tâche d'élaborer des méthodes respectant le caractère du chant arabe.

c) L'enseignement dans cette section sera exclusivement confié à des professeurs spécialisés dans les questions de phonétique.

d) L'enseignement du chant dans cette section sera obligatoire.

## 2. — EXÉCUTION

### INSTRUMENTALE

#### a) Instruments à cordes.

Les instruments à cordes que les élèves de cette section apprendront sont principalement : le violon, le tambour, l'oud et le kanoun.

Chaque élève devra acquérir une pratique sommaire de tous ces instruments et se spécialiser particulièrement dans l'un d'eux.

Le violon, depuis longtemps acclimaté en Egypte, sera enseigné d'après la technique européenne.

#### b) Instruments à percussion.

Chaque élève sera tenu de connaître le tambour basque.

#### c) Instruments à vent.

Chaque élève des écoles des garçons apprendra à jouer un instrument à vent.

## 3. — MUSIQUE THÉORIQUE

La Commission discute longuement sur le programme à suivre dans l'enseignement de la théorie musicale. Elle a décidé que les élèves commenceraient par apprendre les règles élémentaires y compris les maqamats et les rythmes orientaux ; ils seront obligés en outre d'avoir des notions générales sur les combinaisons mélodiques simples et la polyphonie.

## 4. — HISTOIRE DE LA MUSIQUE

La Commission a décidé à l'unanimité de faire apprendre aux élèves l'Histoire de la Musique en général et l'Histoire de la Musique Orientale en particulier.

## 5. — PÉDAGOGIE

La Commission a discuté longuement cette question et a décidé :

- a) De donner aux élèves un enseignement de pédagogie général.
- b) De leur enseigner les plus res-

l'Institut de Musique Orientale du Caire.

Mahmoud Zakl, Membre du Comité, Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

Moustapha Bey Rida, Président du Comité, Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

En examinant l'aspect technique des problèmes qui lui ont été soumis, l'attention de la Commission s'est spécialement arrêtée sur la question de l'éducation musicale de cette jeunesse à qui incombera dans l'avenir la tâche de relever cet art et la charge d'en propager l'enseignement.

Aussi, la Commission a-t-elle commencé par étudier une statistique qui montre la marche de l'enseignement musical dans le pays.

### **Statistiques**

La comparaison des chiffres de ces statistiques démontre clairement que le nombre d'Égyptiens qui étudient la musique occidentale en Égypte, est supérieur au nombre de ceux qui apprennent la musique arabe.

Cet état de choses donne à réfléchir sur l'urgence des mesures à prendre pour protéger l'art musical et rechercher les raisons qui en éloignent les musiciens.

Voici les chiffres :

Étudiants de musique étrangère	2,384
Étudiants de musique arabe	1,789

De l'examen de ces chiffres, il appert, en outre, que le nombre d'Égyptiens dépasse les deux tiers de l'effectif total des étudiants ; mais on constate, d'autre part, que le nombre de professeurs Égyptiens comparé à celui des

professeurs étrangers est dans la proportion de 3 à 5, proportion alarmante qui fait ressortir clairement la nécessité de hâter la création d'un Institut bien organisé pour la formation d'instituteurs et d'institutrices de musique arabe.

De plus, la comparaison entre les Égyptiens qui apprennent la musique montre que la proportion entre les garçons et les filles est de 5 à 3. La Commission estime qu'il y a là une inégalité défavorable à la diffusion familiale de la musique et inquiétante pour l'avenir de la musique arabe.

Mais les statistiques des étudiants de musique arabe dans les écoles de l'État où cet enseignement a été imposé à partir de la présente année scolaire, démontrent déjà clairement que le nombre des filles est supérieur à celui des garçons.

Devant ce résultat, la Commission exprime sa satisfaction et souhaite de voir cette ligne de conduite constamment suivie.

Abordant ensuite l'examen des instruments de musique employés en Égypte la Commission a été effrayée de la grande expansion du piano et des instruments à vent, aux dépens des instruments locaux tels que le kanoun, l'oud, etc.

Elle décide de faire appel à l'initiative du Gouvernement pour qu'il s'applique à faire revivre la pratique et l'enseignement de ces instruments nationaux.

### **L'Éducation musicale en Égypte**

Faut-il répandre la culture musicale en Égypte ? A quel âge faut-il commencer l'étude de la musique ? Quel est le but ? Quels sont les moyens.

La Commission décide à l'unanimité :

- 1) De généraliser l'éducation musicale en Égypte.
- 2) D'appliquer cette généralisation à partir des jardins d'enfants jusqu'aux dernières classes de l'enseignement secondaire.

Le but de cette généralisation serait :

- 1) De compléter l'éducation musicale.
- 2) De la faire servir au progrès artistique de la nation.
- 3) De favoriser dans le peuple le goût de la musique.
- 4) D'introduire la musique dans chaque maison égyptienne.

Les moyens :

- a) Rendre cet enseignement obligatoire.
- b) Établir les programmes qui en garantiraient l'application.

### **Instituts de musique**

Quels sont les Instituts dont il faudrait souhaiter la création ? Quels seraient les règlements qui régiraient les études dans ces Instituts ? Comment concevoir les programmes à leur usage ?

La Commission a longuement étudié cette question et décidé à l'unanimité que chaque Institut devrait se fixer un but spécial.

Mais avant de songer à la création d'un Institut il faut faire en sorte d'assurer à ces anciens élèves une carrière et un avenir.

Après avoir examiné sous toutes ses formes la condition des musiciens professionnels en Égypte et l'avoir comparée avec l'état du peuple et le degré de sa culture musicale, la Commission a décidé qu'avant de créer des Instituts pour la formation de professeurs, il fallait leur assurer un avenir matériel qui garantirait le progrès de la culture musicale générale,

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nazil  
Tél. 58689  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 7. 1ère Année.

16 Août 1935. P.T. 2.

## Rapport Général sur les travaux de la Commission de l'enseignement de la musique

Le souci qu'a toujours eu le Gouvernement Egyptien de relever le niveau de l'éducation musicale dans le pays et d'assurer à la jeune génération une bonne culture musicale, l'a amené à créer, au sein même du Congrès, une Commission qui réunirait une pléiade de professeurs des plus célèbres Conservatoires du monde entier, et aurait pour tâche principale de fonder l'enseignement de la musique sur des bases scientifiques, d'après les meilleures méthodes appliquées dans ces établissements.

Cette commission se compose de :

MM. Le Dr. Mahmoud Ahmed el Hefni, Inspecteur de la Musique au Ministère de l'Instruction Publique et Secrétaire Général du Congrès, (Président),

G. Costakis, Professeur de musique à l'Institut de Musique Orientale du Caire, (Secrétaire).

Jean Chantavoine, Secrétaire Général du Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris.

Haba, Professeur à l'Institut de Musique de Prague.

Hindemith, Professeur à l'Académie de Musique de Berlin.

Madame Laverne, de l'Institut de Phonétique de la Sorbonne.

Henri Rabaud, Membre de l'Institut et Directeur du Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris.

Le Prof. Dr. Sachs, Professeur à l'Université de Berlin et Directeur du Musée des Instruments de Musique,

Salazar, Compositeur et critique musical.

Le Prof. Dr. Wellesz, Professeur à l'Université de Vienne et Docteur « Honoris Causa » de l'Université d'Oxford.

Le Prof. Dr. Wolf, Professeur à l'Université de Berlin et Directeur du Département de la Musique à la Bibliothèque Nationale.

Raouf Yakta Bey, Professeur au Conservatoire d'Istanbul.

Le Prof. Zamperli, Professeur d'Histoire Musicale au Conservatoire de Milan et de l'Université de Pavie.

Ahmed Amin el Dik, Membre du Comité Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

F. Cantoni, Directeur de l'Opéra Royal.

Safar Aly, Vice-Président de





# La Mesriqee

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFHY, P.I.D.



# الورسبقي

لسمحة الأمير محمد بن سعود الفيصل  
مكتبة الأمير محمد بن سعود الفيصل

مكتبة الأمير محمد بن سعود الفيصل





القرن ٢٠ مله

السنة الأولى

أول سبتمبر سنة ١٩٣٥



القرن ٢٠ مله

العدد الثامن

الغافرة في ٣ جماد آخر سنة ١٣٥٤

كلمة المحرر

## أغاني الطوائف نداء الى السراء

السلوى الخالدة التي يغالب الناس بها اليأس، ويَطْوُلون على مشقات الحياة، هي الأغاني؛ ولذلك كانت من مقاييس الإنسانية في الأمم والشعوب، حتى لقد اصطالحوا على أن الناس لا يكونون ناساً إلا إذا قاموا على أغانيهم ينظمونها وفاق مقتضيات شئونهم، ويَطْرَبون بها في صوت جهر ونغم مثير.

وفي الأيام طوائف لا تنظم لهم أمورهم إلا بطول الدأب، وشدة الجهد، فما يُجْنِي عنهم كربهم إلا الطرب والتغنى بالأنشيد:

١ - هؤلاء رجال البحار، جوايون يطوون البحار، وتطوى البحار أعمارهم، تقذف بهم الأسفار إلى مختلف الأفاق، فإن أبكروا تغنوا، وإن ارتحلوا وقت الظهيرة تغنوا، وإن ساروا يقطع من الليل تغنوا... لهم أغان مبكركين، ومظهرين، ومشدجين... وهم كذلك إذا

الموسيقى

مكتبة الرشد بدمشق  
تصدر نصف شهرية ثوقاً

لإسان حال المعهدين إلى ملكي للموسيقى العربية  
رئيس التحرير: الدكتور محمد المصطفى

الاشتراكات

الأسرار

٥٠ قرشاً عاماً داخل القطر العربي  
٨٠ " " خارج  
الاشتراكات تنفس على مائة الادارة

٢٢ شارع المسكنة - دمشق  
تليفون رقم ٥٨٦٨٩  
العضو العام للادارة في افغان

في هذا العدد

في البقرة (قصة كلمة)  
مبادئ الموسيقى النظرية  
الموسيقى والترتيل البدنية  
في المدرسة  
أنشودة الاطفال  
في عالم الموسيقى  
الاداعة  
رواية الحيلة  
مقطوعات موسيقية

أغاني الطوائف:  
نداء الى السراء  
الالات الوترية في الدولة الحديثة  
ترتيل الدوق الفني  
شوقي الموسيقى  
بحث في المقامات  
سجع الموسيقى والتأثير بها  
نماء الصوت الانساني:  
في دور الشباب

التحرير العام للجنة التاريخ الموسيقي والخطوط  
بمؤتمر الموسيقى العربية  
الأليف الثاني

القسم الفرنسي

اشتغلوا تغنوا ، وأنشدوا لكل جزء من أعمالهم أغنية ونشيداً . . ولذكرياتهم في البحر أيضا أناشيد ، منها الحزين المفع ، ومنها الملك المفرع ، ومنها المريح المشيع .

٢ - وجنود الجيش : لهم أغان في السلم وأغان في الحرب . فأما في السلم فأغنيات التطريب والسماح . يجنون بها الجيش والجندي وحب الوطن . وأما في الحرب ، والوقائع مضطربة ، والملاحم مستعرة ، والأسنة مشجرة . فأثارة الحية ، وتمجيد البطولة ، والاستشهاد في سبيل الله والبلاد .

وتلك ستة الجيوش من القدم . فلقد تغنى الجيش وراء قيصر ، في وقائمه وانتصاراته ، ونفقت جيوش لويس الرابع عشر ، وطربت جيوش نابليون ، وجيوش الجمهورية الفرنسية ، ألمانا تعد من كنوز الأدب الأوربي إلى اليوم .

٣ - والفلاحون ، لهم أغان يتناشدونها في الزرع والحصاد وقطف الثمار ، بل لقد غالى بعض شعرائهم وملحنهم فظفروا لهم أناشيد ، غاية في الرقة وسلامة الذوق ، يخزن بها الشهد ويعصرونه من شمعهم .

٤ - لا مراء في أن كل ذى عمل يتغنى في عمله ، ما دام يجد فيه ويشعر . وقد يتسائل معترض : أيتغنى القضاة والمحامون أم يشذ أولئك من هذه القاعدة ؟ ونحن لا تردد في أن نجهر بالقول : إن تلك الطائفة التي تزاول أشق أعمال الذهن . لها أغان تستروح بها من عناء كد الفكر وإرهاق الدماغ .

٥ - وأهل العلم ، والمبرزون من الكتاب والشعراء : أولئك أكثر الناس تغنيا وتغنيا ، ذلك بأن الأغاني معشوقات أذهان الأدباء والشعراء . وهي المادة التي تعيد الرشاد إلى الخيال الحائر الشريد .

٦ - ولئن أخذنا في سرد جميع طوائف العمل ، من أهل الحرف المختلفة ، وذكر أغانيهم ، لقد يطول بنا المقام . ويتسع المجال ، وحسبنا أن نشير إليها في هذه الإمادة القصيرة .

وبعد . فإنا لا نساير الأمم في هذا الذي صنعوا ؟ ولم لا يكون لنا مثل ما لهم من الأغاني الطائفية التي تحفف عن العيال وتسرحى عنهم . وتنشطهم وتحب العمل إلى نفوسهم ؟

لقد نادينا الكرام الكاتبين ، والشعراء الأكرمين . أن ينقدوا مصر وبنينا من فوضى الأغاني المتبذلة ، وأن يتكاتفوا على إخراج أغان لهم . تبسط أسرة وجوههم ، وتحبي موات خواطهم .

وها نحن أولاء نهيئ بهم اليوم أن يكرموا أمتهم وينظموا لطوائفها أغنيات يستروحون بها ، لها صلة بأعمالهم وتمجيدها وجهودهم والمثابرة عليها . ولعلم السادة أهل الأدب أن من ينظم لامته أغنية . فأنما يحسن إليها ويجزل الخير لها ، فأن فيها أصدق البر ، وأبر الاحسان . . .  
وإنا لنعلمهم لمرتقبون .

وكرمهم محمد المصطفى



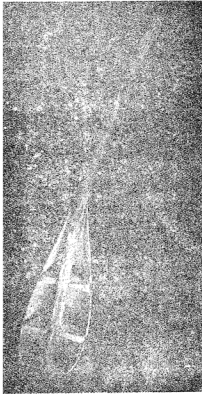
## موسيقى الدولة الحديثة الآلات الوترية

### ١- العود

عرف قدماء المصريين ، في الدولة الحديثة آلة العود بفصيلتها وهما  
١. العود ذو الرقبة القصيرة — دب ، العود ذو الرقبة الطويلة .  
أما الأولى ، فهي فصيلة عود يشبه العود المستعمل في مصر في الوقت الحاضر . وكان ذلك العود آلة

ذات صندوق مصوت ، يضاهى الشكل غالباً ، رقيق الجدران  
، صورة ١ ، وهي صورة عود محفوظ بالمتحف المصرى ببرلين  
يرجع عهده إلى سنة ٧٠٠ قبل الميلاد ، رقبته قضيب طويل  
من الخشب ، مستدير ، سميك ، يخترق الصندوق المصوت  
كالسهم من داخله ، ينفذ من جهته الأخرى - وقد  
لا يصلها أحياناً - يثبت فيه بمسامير من الخشب وتركب  
فوقه الأوتار . ويوجد وسط صندوق العود قطرتان من  
الخشب موضوعتان بشكل أفقى بالنسبة لرقبة العود لترتكز  
عليهما . وقد يظهر جزء من هذا القضيب المخترق للصندوق  
مرة أو أكثر من مرة على وجه  
هذا الصندوق .

ويدق على الأوتار بريشة من  
الخشب ، كانت تعلق بحبل في العود  
، صورة ٢ ، وهي صورة بريشة  
العود السالف الذكر محفوظة بمتحف



صورة ١



صورة ٢

برلين ويرجع عهدا إلى سنة ٧٠٠ قبل الميلاد .

وقد عُثِرَ في مدافن طيبة على عود من هذا النوع ، صورة ٣ ، وهو أقرب شَبْهاً إلى العود الحالي .



صورة ٣

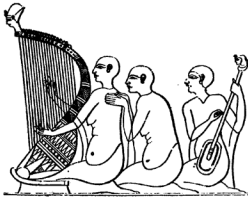
السة عشر أحيانا ، وأنها متقاربة فهي لا بد  
مخرجة نفثات أقل من نصف الدرجة الكاملة  
، أقل من العربة ، . وكان عدد أوتار الطنبور  
المصرى اثنين أو ثلاثة وقد يبلغ الأربعة أحيانا .



صورة ٤

ويتبين عدد الأوتار في صور النقوش من عدد الثراريب المدلاة من الرقبة والتي كان لكل واحدة منها وتر خاص .  
والصندوق المصوت للطنبور المصرى يضاوى في الغالب ، وقد يكون أحيانا على شكل خماسى  
أو سداسى . وتارة يوجد على سطح الصندوق قلوب هي في العادة أربعة أو ستة . توزع على شكل  
منتظم . وتارة لا ترى في سطح الصندوق أية قلوب .

وطريقة استعمال هذه الآلة أنها كانت تحمل على الصدر كما هو مبين في الصورة السابقة ، وفي  
الصورة الملونة المرسومة في الصفحة المقابلة . وإن كانت تستعمل أحيانا بحملها رأسية . كما تستعمل  
الرباب الآن ، ، صورة ٥ .



صورة ٥

وظهور آلة الطنبور على نحو ما وصفنا  
دليل على مدى ما بلغت المدينة الموسيقية عند  
قدماء المصريين في ذلك العهد . ذلك بأن  
آلة الطنبور من أرقى الآلات الوترية ذوات  
العفق ، أى الآلات التي يستعمل فيها تحريك  
الأصبع على الوتر لاستخراج مختلف الدرجات  
الصوتية . وبدل علم الآلات الموسيقية على  
أن هذا النوع من الآلات هو نهاية ما وصلت

إليه المدينة الموسيقية . فالآلات الوترية هي ، كما سبق أن أوضحنا ، أحدث الآلات جميعا . والآلات  
ذوات العفق منها هي أحدث هذه الآلات الوترية .

صُوْرُ النَّاخِلِ الْمُوْسِيقِيِّ  
لِلدَّكْتُورِ مُحَمَّدٍ أَحْمَدَ الْخَلْفِي  
مُوْسِيقِي قُرْدَسَاءِ الْمُصْرِيِّينَ



عازفة بالطنبور (من نقوش مدائن الدولة الحميرية بطيبة)



ولم تعرف الدولة القديمة ، على ما وصل إلينا ، أى نوع من أنواع آلات العفق ، بل كانت آلاتها الوترية يخصص كل وتر من أوتارها لصوت خاص يضبط عليه . ولا بد للآلة من عدد كبير من الأوتار مساو لعدد الأصوات المراد استخراجها منها . فى حين أن آلة العنبرور فى الدولة الحديثة كانت تخرج ، أحيانا من الوتر الواحد ستة عشر صوتا .

## ٢ - الكنارة

وتسمى باللغة المصرية القديمة كَنَر واشتق من هذا اللفظ التسمية العبرية كَنُور ، ثم العربية كنارة . وفتح الكاف أو كسرهما ، وجعلها كنارات وكنانير . وهى آلة وترية مصنوعة من الخشب مستوى أوتارها مواز لصندوقها المصوت ، ومثبتة أوتارها فى إطار خشبي قد يكون أحيانا غير منتظم الأضلاع . وقد ظهرت هذه الآلة بظهور الدولة الوسطى . كما قدمنا ، وكان ذلك فى الأسرة الثانية عشرة وكان لها فى ذلك العهد خمسة أوتار أو ستة زادت فى عهد الدولة الحديثة إلى أن بلغت ١٣ وترأ أحيانا .

وطريقة استعمالها أن تحمل معلقة أفقية أمام الصدر كما فى صورة ٦ وتغنى اليد اليسرى عادة الأوتار من خلف الآلة ، وتضرب عليها اليد اليمنى من جهة الأمام بغاز .  
• صورة ٦ تمثل عازقة بالكنارة من نقوش الأسرة الثامنة عشرة بمدافن طيبة ، مقبرة ٣٨ .



وقد تحمل تلك الآلة رأسية أمام الصدر . صورة ٧ من نقوش الأسرة التاسعة عشرة فى طيبة مقبرة ١١٣ .



صورة ٧

وليس لأوتار هذه الآلة أوتاد تضبط بواسطتها ، كالتى ذكرناها فى آلة الجنك ، بل تلف الأوتار على حلقات تنزلق على القضيب الأمامى من الإطار الذى يتركب من قضيين جانبيين أحدهما أقصر من الآخر ، وبواسطة هذا اللف وذلك الانزلاق يمكن ضبط أوتار هذه الآلة .

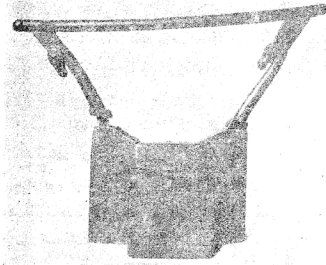
• صورة ٨ للقضيب الأمامى ملفوفا عليه الحلقات التى تثبت فيها الأوتار .



صورة ٨

وقد رأينا فى إحدى النقوش امرأة تعزف بتلك الآلة وتضرب يدها من حين لآخر على الصندوق المصوت أثناء العزف وذلك تقوية للأيقاع . ومن طريقة الاستعمال هذه يمكن أن نفهم تسمية بعض موسيقى العرب لهذه الآلة بالصنج ذات الأوتار ، والصنج أيضاً آلة من آلات النقر ،

ولم يعثر في عمليات الحفر  
إلا على خمس قطع من هذه الآلة  
ثلاث منها في برلين وواحدة في  
لينين جرادا وواحدة بالقاهرة  
( صورة ٩ كنارة محفوظه في  
متحف برلين وصورة ١٠  
نفس الآلة منظورة من أسفل )  
وقد انتقلت هذه الآلة فيما  
بعد إلى اليونان ثم الرومان ثم  
القوط ثم جميع الممالك الأوربية  
كغيرها من الآلات الأخرى

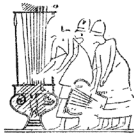


صورة ٩

ولا يفوتنا هنا أن نذكر  
أنه قد عثر في نقوشات الأسرة  
الثامنة عشرة على أنموذج  
غريب من آلة الكنارة هذه  
( صورة ١١ : كنارة واقفة  
وكنارة يدوية عادية من فرقة  
أمفوس الرابع من الأسرة



صورة ١٠



صورة ١١

الثامنة عشرة في تل الممارنة) والكنارة الواقفة هي ما نغنيه في هذه الصورة ،  
وهي أنموذج نغم جد أيوضع على الأرض أثناء العزف به ، وصندوق هذه الآلة  
على شكل زهرية يخرج منها قضبان يعترضهما ثالث ، ويعزف عليها رجلان  
في وقت واحد كل منهما يستعمل يديه معا . وبهذا يسجل التاريخ أن المصريين  
أول من استعمل العزف بأربع أيدي على آلة واحدة . وهذه الآلة التي كانت موجودة في فرقة أمفوس الرابع  
لها ثلاث صور : واحدة في حجرة الأكل ، وثانية في بيت الموسيقين ، وثالثة في القصر الملكي . ولما كان هذا  
الشكل هو الوحيد الذي وجد لهذه الآلة ، ونظراً لأنها وجدت في فرقة الملك فن المرجح أن يكون هذا  
الأنموذج قد صنع خصيصاً للملك .



# أدب الموسيقى وفلسفتها

## تربية الذوق الفني

للكاتب الاديب الاستاذ «خلدون»

وتعصب لها وآثرها على غيرها الا بحكم النشأة والبيئة وطبيعة التوارث ، والامر على ذلك فيما يتصل بالشرق ، على أننا لو سلخنا مولوداً غريباً من بيئته وأنشأناه نشأة شرقية في وسط شرق وأخذناه بسماع الموسيقى الشرقية منذ الطفولة حتى يتكون ذوقه وتستقيم طباعه لكان شرق الذوق والأحاساس . والعكس مستقيم صحيح .

وقد وضح من هذا ان الفطرة لينة مرنة تتصور على حسب الظروف المحيطة بها ولا تأتي التطور والانتقال وأن الذوق لا يجمد أبداً ، فلو أننا أحطنا يافعاً أو شاباً بالظروف التي تؤثر في ذوقه لما أبى اللسان والتطور تأثراً بوحى البيئة وهدى الظروف . وعلى ذلك يصح القول بأن الحجاز القائم بين الأذواق من شرقية وغربية حجاز دقيق شفاف يأذن للمؤثرات الخارجية بالنفاذ والتغلغل وإنما يأتي الجرد على عمد ، ويقوم التعصب طواعية للمؤثرات خارجية تعمل على ذلك وتعرزه استجابة لعوامل بعيدة كل البعد عن أصل الذوق وطبيعته الحقيقية .

ولسنا اليوم في مقام تحييد هذه العوامل أو نقدها ، إنما نريد أن نصف الواقع حسب وتدع ما هذا ذلك لعلماء الاجتماع فهم شأنهم : إن شأوا امتدحوا تعصب المرء لنشأته ورأوا في ذلك مظهر القومية وأساس الجماعة وإن شأوا ذهبوا الى غير ذلك فقررروا أن الخير في اقتباس المحسنات واستعارة الممكلات . ومهما يكن من

الفطرة أصل غالب في النفوس والأذواق بل في الأديان كذلك في الحديث الشريف.. كل مولود يولد على الفطرة فأبواه يهودانه أو ينصرانه.. وقد فسر أهل الحديث الفطرة في هذا المقام بأنها التوحيد . ذلك أنه يتفق وبساطة العقل ثم أنه مرد العقائد ومتماتها في غير الاسلام . ولسنا نذهب الى أبعد من ذلك في الكلام عن العقائد إذ كانت هذه الكلمة معقودة على الفن لا على الدين وإنما حذر الاستشهاد بكلام الرسول ، عليه السلام في الفطرة لاتصاله بما قصد اليه من الكلام عنها في هذه العجالة .

جرى العرف عند الكلام عن الموسيقى على نعتها بأنها شرقية أو غربية ، وهذا التعت قائم على أساس صحيح من الواقع ذلك أننا نرى ونسمع فعلاً اختلاف نوعي الموسيقى وتباينها : إما تبايناً تاماً بحيث لا يخطئ الذوق العادي تمييزه ، وإما تبايناً دقيقاً لا يفظن اليه الا الراصون في العلم . وقد يخطئ بعض الناس الحكم فيحسب أن الموسيقى الغربية لم تخلق الا للغربيين وأن الموسيقى الشرقية هي كذلك لاتصلح الا للشرقيين ولكننا نرى في هذا الحكم مجالا للظن والتعقيب ، ذلك أن الغربي ما أحب موسيقاه

ولست أذهب مذهب الغلاة والمرفين في التقليد أو المتدعين في التطور والمبالغين في الانسلاخ عن ماضيهم وحاضرهم فأقول إني قد أصبحت أعاف الموسيقى الشرقية وأفر منها ولا أجد فيها روح النفس وأشباع الذوق . كلا . فلس ، من هذا القليل ولا أحسب أنني سأكون منه في يوم من الأيام . إنما قصارى أمرى ومبلغه تقبل الحسن حيثما وجد ، واستساعة الفن أننى كان .

وكان بينى وبين خاصة بيتى وأهلى الأديين خلاف على الموسيقى الغربية ، وأسف على ما أتفق في سبيلها من مال وما أحسسه عليها من وقت وجهد . ولم يكن من اليسير على تلقينهم المبادئ التى لفتتها من ظروف الخاصة وشرقى الخارجية ، فكنت أقبل منهم اللوم وأتحمل العتب صابرا . وظل الأمر على هذا ، لا أئن لهم فأنازل عن هراى ، ولا يقبلون على فحسن لبهم الموسيقى الغربية إلى أن رزقنا الله ، وهو الرازق ذو القوة المتين ، حكما يفصل بيننا فلا ترد حكومته ولا ينقض قضاؤه — أقول ظل الأمر على هذا النحو من خلاف على الذوق الموسيقى إلى أن من الله ، علينا بطفل وأخذ يترعرع وينمو ذوقه ، فدأبت على إدارة الفونوغراف بالاسطوانات غربية على سمعه ، وكان الطرف الآخر ينحو مثل هذا النحو فيدير على مسمع الطفل اسطوانات شرقية ، وقد كانت النتيجة قبول الطفل لكل مايسمعه وتلذذه بنوعى الموسيقى على السواء

وكم من مرة شجر الجدال بين الفريقين حول أى النوعين من الموسيقى يؤثره الطفل ويصوب اليه فكنا نهرع الى الفونوغراف ونديره بالاسطوانات المختلفة ونرقب أثرها فيه فكنا نراه معتدلا يطرب لها جميعا ويسر لسماعها كلها .

شئ . فإنه لكل طريقة أنصارا وأشياعا وعوامل تفرى بها وتحفر اليها .

\*\*\*

كانت نشأتى شرقية محضة ومصرية صميمية وحسبك بناشئ . في قلب الريف المصرى تمكنا من الذوق القومى وتعصبا له ، وحدث حين تقلبت بين الظروف وأخذت أضرب فى مسالك الارض وأسعى فى مناكبها طلبا للحياة أن خالطت بعض مخضرمى الذوق ودلفت معهم إلى مواطن الفن الغربى ، فكنت بآدى . ذى بدء أفر من الموسيقى الغربية وأنجهم لها وأكاد لا أستسيغها ، وظن الى ذلك صديق لى فطلب إلى ان أحمى للموسيقى الغربية وأن أفتح أذنى لها وأعودها عليها ، ضاربا صفحا عن العصية العمياء أخذا من كل شئ . أحسنه ومن كل فى أطيبه .

وكان فيما أخذنى به ذلك الصديق مشقة لا تحصى ، إذ ليس الغرض سماع الموسيقى الغربية لحسب ، بل لا بد من استساغتها وتذوقها وإلا كان الأمر عبثا لا ينتج ومجاهدة للذوق من غير طائل . وكان مما وسوس به الى ذلك الصديق أن الرجل المثقف لا يجعل به الجود ولا تقبل منه العصية الذميمة ولا سيما فيما يتعلق بالفن وخاصة الموسيقى . وقد أخلصت لهذه الصيحة فكنت أغشى دور السينما ومسارح الفن والأندية التى تستخدم الموسيقى الغربية وزدت على هذا فاقنيت بعض الاسطوانات الموسيقية لأعلام الفن الغربى .

وأشهد لقد كان سماعى هذه الألحان فى أول الأمر تكلفا وتقليدا ، ولكن ما تقدم فى الزمن حتى أخذت أتذوقها وأفسح لها فى صدرى مكانا الى جانب الموسيقى العربية ، بل لقد أسرفت فى السلوك فأثرت الموسيقى الغربية بجل الميزانية المتواضعة التى وقفتها على شراء

ولئن كانت مريات الذوق في الأجيال الماضية تكاد تكون محصورة في البيئة والعشرة فإنها اليوم أوسع نطاقاً وأكثر عدة من قبل ، فقد جاء الراديو عاملاً ذا شأن عظيم وخطر جسيم في تربية الذوق الفني وليس يبعد أن يكون لهذا الاختراع العجيب أثر باهر في تقريب الأذواق وإضعاف الفوارق الموسيقية وليس هذا بمستذكر على الراديو بعد أن أصبح يسمع الفلاح المصرى في قلب الريف المصرى موسيقى القاهرة وأغانيتها بل موسيقى أوروبا وأمريكا وأغانيتها وإذا كان الذوق المصرى ينفر اليوم من سماع الفن الغربى فانه سيتذوقه على مضى الزمن وكر الأعوام . ومن يدري فقد تفجأ الموسيقى الشرقية لجمهور الغربى في قلب أوروبا وأمريكا بما لم يكن يتوقفه ولا يدور في حسابه فيقبل عليها ويحف لساعها وتذوقها .

وهكذا تكون معجزة الراديو قد قضت على الفوارق المكانية وجمعت الذوق الفنى للشرقيين والغربيين في صعيد واحد ؟!

ولما تقدمت السن بالطفل قليلاً وأصبح يستطيع التعبير عن هواه حفظ اسماء الموسيقيين وصار يحدد النوع الذى يريد سماعه ثم اتسعت دائرة معارفه وكثر اختلاطه بآله وأقاربه وهم مصريون صميمون لا يؤمنون الا بالموسيقى الشرقية ولا يطربون الا لها فأخذت تستقر في سمعه الموسيقى الشرقية وأخذ يستكثر من أسماء المغنين والموسيقيين المصريين وشغلت أنا عنه بعملى فاستقل بذوقه الفريق الآخر وأخذ يدوى في أذنه بالاسماء المختلفة من أم كلثوم وعبد الوهاب واضرابها من مشاهير المغنين والموسيقيين حتى نسى اسم يتهوفن وفاجنر. وأشهد لقد كان الطفل وهو ابن ثلاثة أعوام يجيد النطق بهذين الاسمين ويميز اسطواناتهما عن غيرها من الاسطوانات ولكنه اليوم وهو فى السادسة لا يذكر شيئاً من ذلك وإن ذكرته وألحف عليه في التذكير وإنما ضربت المثل بنفسى أولاً وبابنى ثانياً لأقرر عن تجربة أن تربية الذوق خاضعة للثورات التى تحيط بالمرء وتصور فطرته على الصورة التى تشتهيها .

# الموسيقى

تطلب في السودان من حضرات

الخرطوم : الخواجة نيقولا ديمتري كاتانيدس صاحب مكتبة البازار السودانى

» : الخواجة زكى جرجس بطليموس

وادمدني : كمال ميخائيل غالى افندى

ام درمان : عطا الله جبره افندى

# عبد السلام الموسيقي

## سُوفي الموسيقي

من إعجاز شوقي أنه  
كان رقيق الحس ،  
وكان يوزع حواسه  
المليمة على مناحي  
الموضوع الذي يعالجه ،  
فاذا ما اجتمعت حواسه  
تمكن عقله الحصيف  
أن يتصرف في مظاهر  
موضوعه وصفاته ، وأن  
يفرقها في شعره في إيقاع  
يدهش القارئ ، ويستبد  
التفان و انتباهه

ومن إعجازه أن  
كان قوة في التصوير  
الواضح ، والادراك  
الوضاء ، وقوة في  
الشعور الحساس بعظمة  
الجلال وروعته وجلاله ،  
وقوة مليمة تصل ما بين

سنا العظمة وضياء الماطقة والفكر ، وقوة في الحكم  
الصادق بين الرشد والزناة والاعتدال وبين التهور



ما يخطر للكاتب أن  
يصور ناحية من نواحي  
« شوقي » ، سقى الله  
ضربحه ، إلا تعاجم في  
الأمر وتردد فيه ، ذلك  
بأنه كان شاعراً ملهماً ،  
ينقاد له الشعر وتذل  
القوافي ، في لطف النسيم  
ووضاء الثور ، وصفاء  
النهر .

من الناس من  
يقراون الشاعر ولا  
يعرفون ما هو ، أو  
يمجزون على الأقل ، عن  
التعبير عن معناه . ولئن  
أطلق أهل العلم والأدب  
على الشعراء تعاريف آية  
في البلاغة وصدق  
الوصف لقد نجد شوقي

يشأ هذه التعاريف جميعاً ، فلا تكاد تبلغ حقيقة ما  
وهو الله من العبقرية والتبوغ

والاندفاع والأفراط ، وقوة في غزارة المادة والقافية ،  
وأذناً تنبؤ عن السلف ولا تصيح إلا للتجويد  
هذه الصفات المعجزة — وهى بعض صفات شوق  
أساس حيرة الكتاب الذين يعرضون لتصوير هذا الشاعر  
الموهوب

وشوق ، فوق هذا ، موسيقى فياض المشاعر ، دقيق  
الحس ، ينظم ما يقوى روابط المجتمع ، ويهذب مشاعر  
الناس ، ويصفي أذهانهم ، ويحث السرور إلى أنفسهم  
وليس من قدر « الموسيقى » أن تحصى مناقب  
« شوق » في هذه العجالة ، وإنما تقدم بها إلى القصيدة  
الحالدة التي صاغها أمير البيان ، أحسن الله جزاءه ، في تحية  
مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة في سنة ١٩٣٢ ،  
وكانت آخر مانظم شوق في الموسيقى ودقة وصفها  
ونحسب أن « الموسيقى » إذ تقدم إلى قرائها  
الأكرمين بنشر هذه الخريدة العنقاء ، إنما تترجم عن  
مشاعرهم وتعبير عن إحساسهم نحو ذلك الشاعر الخالد  
الذي كان جمال الأيام ، وأمير الكلام ، وجوهرة الفصحى ،  
وباقوة العربية . رضى الله عنه وأجل له الثواب والرضوان

\*\*\*

نزل المناهل والربا آزار  
يخوضو ربيع ركابهم الثوار  
يخالون في وثى الرياض وطيبها  
وترفقه الرنوات والانهار  
سمخ البستان بكل مازان الثرى  
قالونى يوهب والحلى يمار  
ملا الخمايل من تهاوير كما  
ملا الرافيف بالدمى الحفار

في كل دوح دُمينة ومقصّة  
وبكل روض صورة وإطار  
حدجسته بالبحر الخائل مثلثا  
حدجته بعينها العروس الدار  
ليست له الآمال بهجة شمشيا  
وترتدت للقايو الأسحار  
حيثه بالتعم المسواتف في الضحا  
وترننت بفتاير الأوتار  
والما يظفر جندولا ويفيض من  
عيني ويخط في القنا ويحار  
جرّ الأزار فكل روض حاميل  
ميسكا وكل خيلة يعطار  
في كل ظل مزهر مشرق  
ووراء كل نصارة مزمار  
وعلى دواية كل غصن قينة  
الصنح خلف بتائها والطار  
والليل في الوادي تجاشى شتى  
في ركب الرؤساء والاحتار

سحبوا الطيقوس وترتلوا إنجيلهم  
فتعالت الصلوات والاذكار  
نزلاء بمصر خلتم بفواها  
وسخوكم الأسناح والابصار  
ضيقاً على التاج الكريم وطماننا  
هتف الزيل يد وغنى الجار  
تاج كقرص الشمس ملء إطاره  
عنى ومجد تاليد ومغار

وَكَانَ كَلِمًا صَفَحْتِهِ مِنَ الشَّنَا

وَمِنَ التَّلْبَسِ بِالشَّمُوسِ قَهَارُ

نَحْنُ الْكَرَامُ إِذَا مَشَى فِي أَرْضِنَا

صَفِيفٌ وَنَحْنُ بِأَرْضِنَا أَحْرَارُ

يَصْرُ قَرَى الْقَنْ الْجِلْدِ وَمَهْدُهُ

تُنْيِكُمْ عَنْ ذَلِكَ الْآثَارُ

غُمِرَتْ بِمَوْسِقَى الْجَالِ تِلْهَا

وَتَهَجَّرَتْ عَنْ مَائِهِ الْأَحْجَارُ

وَادٍ كَلَّاشِيَةِ النَّيْمِ وَأَيْكَةُ

مَالِ الْبَلْبَلِ دُونَهَا أَوْكَارُ

مِنْ عَهْدِ إِسْمَاعِيلَ لَمْ تَخْلُ الرُّبَا

مِنْهُمْ وَلَمْ تَنْقَطِلِ الْأَشْجَارُ

مِثْلًا يُبْحِ اللَّهُ حِلَّ جَلَالُهُ

لِيَبَادَهُ وَتُسَخَّرَ الْأَقْدَارُ

فِي كُلِّ جِيلٍ عِبْرَتِي نَابِغُ

غَرِدْ الْكَلَامَ مُفَتِّنٌ سَحَارُ

قَمَعِي عَلَى الشُّوْكِ الْحَيَاةَ وَكَمْ دَعَا

لِلنَّيْرِ فِي الْوَرْدِ الرُّفَاقِ قَسَارُ

أَمَّا الْغِيَاةُ قَلْبُهُ الْأَمْرِ التَّحِي

طَانُوا عَلَىهَا فِي الْحَيَاةِ وَدَارُوا

يَا طَالِمَا ارْتَحَاوْا إِلَيْهِ وَطَالِمَا

حُبِسُوا عَلَى النَّعْمِ الشَّجِيِّ وَتَارُوا

وَتَرُّهُ تَعَلَّقَ فِي النَّعِيمِ بِأَدَمِ

عَنَى عَلَيْهِ بَوُّهُ وَالْأَصَارُ

الْتَحَمَ وَالشَّرُّ الْبُيْنِ وَزَمَاهُ

وَالشَّجْوُ وَالزُّقْرَاتُ وَالشَّدَاكُ

وَعَلَى تَنْقِي الشَّعْرِ فِي وَجْدَانِهَا

خَلَّتِ الْعَيْهُ وَمَرَّتِ الْإِبْكَارُ

أَلْحَانُ كُلِّ جَمَاعَةٍ وَغَيَاوَهُمْ

لَهُ وَتَجَوَّى بِذَنبِهِمْ وَحِوَارُ

نَعَمَ الطَّيِّبَةِ فِي أَغَانِيهِمْ وَمَا

تُمْلِي الرِّيَاضُ وَتُنْشِئُ الْأَزْهَارُ

لَا تَعْتَشُقُ الْأَذَانُ إِلَّا نَعْمَةً

كَانَتْ عَلَيْهَا فِي الْمُهْوَ تَدَارُ

فِرْعَوْنُ فِي الْوَادِي وَصَاحِبُ بَوْفِهِ

وَقِيَانُهُ وَالنَّائِي وَالْقِيَارُ

وَتَرْنُمَاتُ الشَّعْبِ حَوْلَ رِكَابِهِ

وَطَلَّاسِمُ الْكَهْتُوتِ وَالْأَسْرَارُ

لَوْ عَادَ ذَلِكَ كُلُّهُ لَقِيَ الْهَوَى

حَتَّى كَسَانُ لَمْ تَطُورِهِ الْأَعْصَارُ

\*\*\*

عَابِدِينَ رُكْنُكَ مَوْئِلٌ وَمَشَابَهُ

لَا زَالَ يُسْتَذَرَى بِهِ وَيُزَارُ

تَبَيَّنَتْ أَوَاسِي الْعَرْشِ فِي خِرَابِهِ

وَأَوْتَتْ إِلَيْهِ أَمَّةٌ وَدِيَارُ

وَعَلَى مَطَالِعِهِ وَفِي هَالَاتِهِ

بَرَّغَتْ شُمُوسُ الْعَرْزِ وَالْأَقْصَارُ

لِيَعْلَمَ مِنْهُ وَاللِّقَافَةَ حَاطِقُ

يُؤْوِي إِلَيْهِ وَالْفَنُونُ يَجْدَارُ

أَنْزَلْتُ فِي سَاحَاتِهِ شِعْرِي كَمَا

تَنْزَلْتُ رِيَّاحَ الْكُفَّةِ الْأَشْعَارُ

وَحَوَادِثُ تُجْرَى لِغَايَتِهَا غَدَاً  
وَلِكُلِّ جَارٍ غَايَةٌ وَتَقَرُّرُ

\*\*\*

فِي مَهْدِ الْوَادِي وَدَارِ غِنَاهِ  
فَرَحٌ تَسِيرُ غَدَاً فِيهِ الْأَخْبَارُ  
بَعَثَتْ لَهُ الدُّنْيَا كِرَائِمَ طَبْرِهَا  
مَنْ كَلَّ أَيْلُكَ بَلْبُلٌ وَهَزَارُ  
وَحَوَى التَّوَابِعَ فِيهِ حَوْلَ نَوَالِهِ  
مَلِكٌ عَلَى حُرْمِ الْفُنُونِ يَنْغَارُ  
جَلَبَ السَّوَابِقَ كُلَّهَا فَتَسَابَقَتْ  
حَتَّى كَأَنَّ الْعَمَّهْدَ الْمِضَارُ  
إِحْسَانُ مَجْبُولٍ عَلَى الْإِحْسَانِ لَا  
تُخْفِي صَنَاعَتَهُ وَلَا الْأَنَارُ  
يَا صَاحِبَ التَّاجِينَ عِشْتَ وَلَا يَزَلُ  
يَجْزِي يَمُنْ أُمُورِكَ الْمِقْدَارُ  
أَنْتَ الرَّشِيدُ عَلَى كَرِيمِ سِطَاهِ  
تُسْتَفْرَضُ الْآرَاءُ وَالْأَفْكَارُ

وَنَظُمْتُ فِيهِ وَفِي وَصَايَةِ لِيهِ  
مَا لَمْ تَزَلْ تُجْرِي بِهِ الْأَسْمَارُ  
وَرَحَابُكَ الرِّيَّاتُ إِلَّا أَنَّهَا  
أَرْضُ النَّدَى وَسَمَاوُهُ الْمِيزَارُ  
إِفْرِيقِيَا فِي ظِلِّكَ اجْتَمَعَتْ عَلَى  
صَفْهِ فَلَا تَزَلْتُ بِهَا الْأَكْبَادُ  
فِي الْمِهْرَجَانِ الْعَبْقَرَى تَسَايَرَتْ  
أَعْلَامُهَا وَتَلَاقَتْ الْأَنْوَارُ  
لَمَّا دَعَا دَعَايَ الْمُزْمُ إِلَى الْفِرَى  
شَدَّتْ صَخَائِرَ رَحْلِهَا وَفَارُ  
سَفَرُ إِلَى الْوَادِي السَّعِيدِ وَمَلِكِيهِ  
حَدَّتْ عَلَيْهِ وَفُودَهَا الْأَمْصَارُ  
رَفَعُوا شِرَاعَ الْبَحْرِ يَسْتَبِقُونَهُ  
وَلَوْ أَنَّهُمْ مَلَكُوا الْجَنَاحَ لَطَارُوا  
أُمٌّ مِنَ الْإِسْلَامِ يَجْمَعُ بَيْنَنَا  
مَاضٍ وَأَحْدَاثُ خَلُونِ كِبَارُ  
وَحَضَارَةُ الْفَضَى وَرُوحُ بَيَانِهَا  
وَقُرَيْشُ الْعَالُونَ وَالْأَنْصَارُ

## من إدارة المجلة

إجابة لرغبة الكثير من كرام القراء الكرام تعلن إدارة المجلة استعدادها  
لإرسال الأعداد السابقة من مجلة الموسيقى  
نظير مبلغ ٢٢ ملياً خالصة أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول أكتوبر القادم



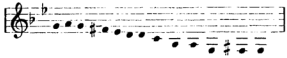


الاستقرار على النوى باعتباره صياحاً .

نردوين "الن":



طابع "الوه":



معداد منه الانغام الافرنجية :

يعادله صول الصغير الانسجامي

وهذا اللحن هو في الحقيقة لحن التهاوند الحديث بعينه  
مصوراً على اليكاه وهو أقرب إليـه بل ومطابق له عن  
لحن فرحـمزا .

\*\*\*

فرمـمزا :

هو من الألحان الشائعة المعروفة في مصر، يشابه كثيراً لحن  
سلطاني يكاه حتى يلتبس على بعضهم التفريق بينه وبين  
لحن التهاوند المصور على اليكاه الذي هو لحن ملي يكاه .  
والفرق بين اللحين أن لحن فرمـمزا يتكون من مرتبتين  
وله حساس واحد في أعلاه ودونه وهما جواب الحجاز أو  
قرار الحجاز وتبقى الجهاركاه في المرتبة الأولى في مكانها  
ونفاته كما أتى :—

يكاه . عـشيران . قرار عجم . راست . دو كاه . كرد  
جهازكاه . نوى . حسيني . عجم . كردان . محير . زوال  
« سنبلة » . ماهوران ( جواب جهازكاه ) . رمل توى .

ولا تستبدل فيه من النفات الأصلية إلا العراق بالعجم  
والسيكاه بالكرد . أما استبدال الماهوران وقرار الجهاركاه  
بجواب الحجاز وقرار الحجاز فهو عارض للحصول على

أقدم طريقة لتكوين الألحان ذات المرتبة الكاملة  
فأكثر ، كانت طريقة الجوع الثامنة الثلاثة ، أو جوع  
تلون ، التي شرحتها في العدد الأول من هذه المجلة . وهي  
تقتصر على تكرار ذى الأربع مع بعد الانفصال . وكما  
ذكرت في العدد السابق كان الفارابي يطلق اسم « الجماعه  
الثامه المنفصله غير المنفثرة » على الديوان الذي يشمل  
مرتبتين ، لأنه يتكون بالجمع التام المنفصل من ذى أربع  
واحد لا يتغير . ولكن نظراً لأن بعد الانفصال لا يكون  
غالباً أقل من بعد طنبى ، فقد عبر العرب عن الأبعاد  
التي تقل عن ذلك « بالفضله » ، وإذا تراكت هذه الفضله حتى  
نهاية المرتبة الثانية سميت « فضل العوده على بقيتين » .  
والفضله إذن هي بعد أقل من الطنبى يبقى في نهاية المرتبة  
بعد تكرار ذى الأربع . ولهذا قد فضل العرب إضافتها الى  
ذى الأربع الأخير فأصبح ذى الخمس . وعلى ذلك فذى  
الخمس لا يمكن أن يوجد في العقد الأول من أى لحن كما  
أنه لا يجب أن يسبقه بعد انفصال . راجع ما ورد في  
الشرفية وسواها فانك تجد أن جميع الأجناس ذات الخمس  
تبتدىء بـ « ح » ، وهي نهاية الأجناس ذات الأربع .

\*\*\*

ولتعد الآن للبحث في لحن سلطاني يكاه .

شـمـصـبـه "الوه" :

تقوم على أظهار جنس الحجاز المحول عن كرد على  
الدوكاه

الوجـمـار :

الدخول من النوى حتماً ولا يشترط أن يكون  
مظهراً وقد يلج بعضهم بقرار اللحن قبل الدخول بدلا  
من السكوت . ويشترط لمس الحساس قبل الاستقرار .  
والأصل في الاستقرار أن يكون على اليكاه ويجوز

معادله منه الوطانيه الوفريه :  
يعادله صول الصغير الطبيعي

الموازنة بين سلطاني يكاه وفرحزرا

فرحزرا	سلطاني يكاه
يتكون من مرتبتين	يتكون من مرتبة واحدة
لا يلتزم الحساس إلا عند الاستقرار	يلتزم وجود الحساس دائماً
الدخول من الجهاركاه أو العجم	الدخول من النوى
الشخصية في إظهار الجهاركاه والعجم	الشخصية في إظهار الحجاز
يعادله الديوان الصغير الطبيعي	على الدوكاه
أقرب إلى لحن البوسليك	يعادله الديوان الصغير الانسجامي
المصور على اليكاه	هو لحن التهاوند مصوراً على اليكاه

\*\*\*

مزمع:

تشكر مجلة الموسيقى افساحا صدرها لمثل هذه الأبحاث الفنية فقد نشرت في هذا العدد قسم النوتة . بشرو وسمعي من لحن سلطاني يكاه أوثر اختيارها لمؤلفين مختلفين - قى يتحقق المطلع عليها صحة ما ذكر في بحثنا أعفا عن هذا المالح . كما نشر أيضاً بشرو من لحن فرحزرا لتسي المقارنة بين اللحنين .

حساس للجاعة التامة المنفصلة غير المتغيرة ولا يلتزم بعضهم وجود هذا الحساس فيكتفي بأن ينص في الأجراء على وجوب لمس الحجاز أو قرارها عند الاستقرار وخلاصة هذا القول أن الحجاز ليست داخلية في تكوين اللحن بل ترد عارضة عند الاستقرار في الغالب بخلاف ورودها في لحن سلطاني يكاه فانها أساسية في تكوينه .

وعلى ذلك فهذا لا يعتبر تصوراً للهاوند على اليكاه لانه مطابق للديوان الافرنجي الصغير الطبيعي وأما لحن التهاوند فيطابق الديوان الصغير الانسجامي والفرق بينها في التزام وجود الحساس صعوداً وهبوطاً .

وعلى ذلك أكون قد نهت إلى أن أغلب الأغاني والمزومات التي يضعها المصريون المعاصرون من لحن التهاوند المصور على اليكاه أو النوى ويطلقون عليها اسم لحن فرحزرا هي في الحقيقة من لحن سلطاني يكاه .

تسمية لحن فرحزرا :

تقوم على إظهار الجهاركاه على الجهاركاه ، والعجم على العجم .

الأجراء :

الدخول من العقد الثالث بالجهاركاه أو العجم في الغالب ولا يشترط أن يكون الدخول تحتاً بالنوى كما في لحن سلطاني يكاه

نبرته اللحن :



طابع اللحن :



# بحوث علمية

## سماع الموسيقى والتأثير بها

مادام غير ملوث النفس ذا قلب إنساني يشعر ، وقولته هذه جلية الخطر عظيمة الأثر لأن المقرر الذي لاشك فيه أن موسيقى فاجنر من أصعب الموسيقىات ، تقبلها الجماهير في شيء من العناء ، ولا تستسيغها عامة الشعب .

وفي الحق إن الطبيعة أسبغت على جميع الناس ، إلا قليلا ، هبة التمتع بالموسيقى . والشواهد قائمة في جميع العصور قديمها وحديثها . فالشعوب على تباين مدنياتها وتفاوت حظها من الموسيقى تخضع لسلطان الألحان ، يستوى في ذلك الإنسان الفطري والمدنى . فقبائل الفيديا في جزيرة سيلان ، الذين لا يعرفون أية آلة موسيقية ، شديدو التأثر بالألحان . تطيش بهم وتخرجهم عن أطوارهم الطبيعية كلما أنصتوا لها أو سمعوها . يتابعونها بالرقص ويدارون بها مرضام . وسكان الممالك الراقية التي بلغت أقصى مراتب المدنية اتخذوا الموسيقى في كثير من مستشفياتها غرضا متمما للعلاج والبرء في بعض الحالات كما اتخذوها سبيلا لتسليية يتأبى بها المرضى تخفيفا لأوجاعهم وتأثر الإنسان بالموسيقى شديد لا يماذله تأثيره بأن يفرغ آخر من فروع الفنون الجميلة . ولقد يظهر ألمع البيان وأقنع الشعر عن أن يداني الموسيقى في التعبير عن الشعور وإظهار العاطفة ، ذلك لأن الموسيقى شغلة من النور كاشنة في الأنفس إن قدحتها أورت وأفعمت القلوب ضياء . ولئن كان توافر البصرية الفنية نادرا لقد

للناس جميعا آذان ، ولهم أسماع ، متماثلة في مظهرها ، متشابهة في تركيبها الداخلى والخارجى ، واحدة في وظيفتها الفسيولوجية . فهم في الأحوال الطبيعية سواء في سماعهم للأصوات . فعلام إذن اختلافهم في التأثر بها ، وفيهم تفاوتهم في درجة فهمهم إياها !!

يشبهه على كثير من الناس وجوه الرأى فيعتقدون أن فهم الموسيقى يتحتم فيه معرفة أصولها والوقوف على نظرياتها وقواعدها للتمكن من متابعة أية قطعة والاستمتاع بها . وهذا إذا صح كان فهم الموسيقى والاستمتاع بها احتكارا لفئة من الناس بعينها .

ومن الناس من يأسف لعدم قدرته على تفهم الموسيقى لأنه لم يتعلمها في صغره . وأسف هؤلاء أساسه الظن وسوء التقدير ، لأننا وإن كنا لا نستطيع أن نهمل أهمية تعلم الموسيقى وأثره في إدراك معانيها إلا أنه يجب أن نقرر أن الخطأ في الموسيقى خطأ في المنطق ، يدركه كل صحيح الفكر ساهم الوجدان . وأن الموسيقى توضع عادة ليكون في مقدور كل إنسان الاستمتاع بها . والذين يعجزهم غناه النوتة الموسيقية أو عزفها بالألات يتمتعون بسماعها من آخرين يعرفونها لهم .

يقول ريتشارد فاجنر ، يستوى لدى جمهور المستمعين

يكون من حظ الناس أن كل فرد منهم يستطيع أن يتهذب ويترنن فيها .

ولقد استلكت الأمم الراقية تأثر الجماهير بالموسيقى فلم تقصرها على أن تكون أداة لهُو وطرب بل استخدمتها في خدمة الدولة . وجعلتها أداة ثقافة للشعب ، تبعته على حب الطيب وكراهية الخبيث ، وتهذب ذوقه وتصفي نفسه وتحلج دمه الطبع قويا . فما من شيء ينغلغ في أعماق النفس ويبلغ قراراتها - كما يقول أفلاطون - كالأبقاع والنغم ، ولهذا تصلح الموسيقى الجيدة سامعها وتقيّه بقدر ما تفسده الموسيقى الرديئة .

وهذا مادنا بجميع الدول الراقية إلى جعل الموسيقى جزءا من الثقافة العامة للشعب ، والعناية بها عناية خاصة .



« من هو ذو الاستعداد للموسيقى ؟ سؤال يتردد في أفواه كثير من الناس وعلى الأخص من لهم اتصال قل أو كثير بالموسيقى ، يلتمسون له جوابا يسكنون إليه ويقنعون به . وإنى لأحدث حضرات القراء في ذلك حديثا أرجو أن أبلغ به الجواب المنشود :

يتوهم الكثير أن ذا الاستعداد للموسيقى هو كل من يكون في مقدوره ترديد الألحان بعد سماعها لأول مرة ، وهو وهم لا ظل له من الحقيقة . فإن ذلك إن دل على شيء ، فأما يدل على ذاكرة قوية ، تساعد ، ولا ريب ، على استيعاب الموسيقى والاستمتاع بها . ولا يستوي ذلك ومن يكون في مقدوره الشعور بالميزان والأيقاع ، أى يكون في استطاعته متابعة الجمل الموسيقية .

كذلك ليست خاصة تمييز النغمت الموسيقية بعضها من بعض ، ومعرفة أنواع المقامات المختلفة . دليلا على موسيقية الشخص . فإن لحاسة السمع وظيفتين ، ولو أنهما

متصلتان بعضهما ببعض إلا أنهما مستقلتان الواحدة عن الأخرى ، الأولى تقوم بعملية الالتقاط وبمجرد سماع الأصوات وهذه وظيفة الأذن وما يتصل بها من أجزاء دقيقة . والثانية وظيفة تمييز الأصوات من جهة نوعها وما تحمته من الأحاسيس بالشعور ، وهذه الوظيفة مركزها في الجهة اليسرى من المخ ، وهذه الأخيرة هي التي يتوقف عليها مقدار موسيقية الشخص . فإذا تصادف أن أحدا من الناس أصيب بمرض أو حادث نشأ عنه شل هذا المركز عن العمل فإن النتيجة تكون أنه يسمع الأصوات لأن أذنه سليمة ولا يستطيع تمييزها لأن مركز التمييز معطل وإذن تختلط عليه فلا يدرك أكانت صوت آلة أم صوت إنسان أم حيوان ، ولا يفهم إن كانت حادة أم غليظة . ومثله في ذلك مثل أمي الألوان الذي يستطيع أن يراها بعينه ولا يميز بينها .

وحاسة السمع سريعة التأثر والمثل يؤلمها تكرار الصوت فتمل سماعه ، وهذا سر كراهية الإنسان للموسيقى التي تكون ألحانها على وتيرة واحدة ، بل إن الصرير إذا تكرّر تعاده الأذن فلا يحسه الإنسان ، وحتى الأصوات المرتفعة التي تثير الجلبة والضوضاء تعب الأذن فيتضاد الأحاسيس بها تدريجاً . وسكان المنازل التي تمر بها القاطرات الحديدية يعتادون صوته فلا تزعجهم حركتها .

والموسيقار الماهر يستغل جميع الظواهر الموسيقية في التعبير عن معاني موسيقاه والتأثير بها في النفس حتى هذه الظاهرة الأخيرة ، التي يظن الإنسان لأول وهلة أنها أبعد شيء عن الموسيقى ، استغلها الموسيقيون للتعبير بها عن وصف خاص مناسب . فقد استعمل بعضهم في إحدى مقطوعاته لحناً ظلت نغمة القرار فيه واحدة لمدة ثلاثين حقلاً ، مازورة ، أى ما يزيد على خمسة أو ستة أسطر موسيقية ، ذلك لأنه ينبغي

ولترك الإنسان زمامه للموسيقى تقوده في ملكوتها دون  
تصنع ، وسيرى الناس بعد ذلك أنهم ليسوا سواء في شعورهم  
عند سماع القطعة الواحدة . وهذه هي معجزة الموسيقى التي  
وإن تكلمت للجميع بلسان واحد ، فإنها تسر لكل واحد من  
سامعها سراً خاصاً .

وكما أن الناس يختلفون في شعورهم وإحساسهم عند  
سماع القطعة الواحدة فإن شعور الفرد الواحد يختلف كذلك  
عند سماعه القطعة الواحدة تبعاً لاختلاف الظروف التي  
يسمعا فيها والحالة النفسية التي تلاصقه عند سماعه إياها .  
والموسيقى تشاطر السامع كل عواطفه وتلون معه وفاق  
حالاته النفسية سروراً وشجناً .

وفي ذلك يقول نيشته ، عشاق الموسيقى يتمتعون حتى  
بالآلام . .

فإن التعبير عن ظلام حالك بحر عميق ساكن .  
وعلى العكس من ذلك إذا تغيرت النغمت وتابعت  
فأنت السامع يقع تحت سلطانها وتملك عليه مشاعره ،  
ذلك أن الإنسان . دون قصد منه ، يجتهد في أن يجد علاقة  
بين الصوت الأول والذي يليه وهكذا ينتقل من صوت  
إلى صوت ، ومن معنى إلى معنى ، بل هكذا يستطيع أن يعبر  
الموسيقار عن مختلف العواطف والمعاني .

وقد يتساءل الناس عند سماعهم القطع الموسيقية سيما  
الوصيفية منها ، ماذا يجب أن تفكر فيه عند سماع هذه القطع ؟  
والجواب على ذلك ، فكروا في لاشئ . بل يجب على  
الإنسان عند سماعه الموسيقى أن يهبها كل شيء ، يهبها نفسه  
وشعوره وكل ما فيه من عاطفة سواء في ذلك السرور  
والحزن والخان والحنق والهانة والبؤس والسعادة والشفاء

**الموسيقى**

أعلنوا  
عن متاجركم وبضائعكم  
وكل ما يهمكم رواجبه

في مجرته

تضمنوا زواجها وانتشارها في كل مكان وفي أرق الأوساط  
بجميع بلاد القطر  
أسرار الإعلان فيها معتلة والافان عليها  
مع إدارة المجلة  
بالعهد الملكي للموسيقى العربية

# نماء الصوت الانساني

## في دور الشباب

وقد تكتسب صفات الصوت ويميزاته ولونه بطريق الوراثة ، حتى أن الانسان ليقتن أحيانا أفراد أسرة ما بمجرد سماع أصواتهم ، وذلك برغم ما هو موجود حتما من اختلافات - ولو يسيرة جداً - بين صوت كل فرد منهم .

ولئن كان عدد ألوان الأصوات لا حصر له ، يتفاوت بقدر عدد الناس ، لقد حصرت الموسيقى كل هذه الأصوات وقسمتها . بالنسبة لمناطق حداثها وألوانها ، إلى ثلاثة أنواع غليظ ، ومتوسط ، وحاد . وأطلقت على تلك الأنواع في صوت الرجال مسميات فنية غير التي أطلقتها على مقابلها من أصوات النساء .

فالأصوت الغليظ للرجال يسمى « باص » ، والمتوسط « باريون » ، والحاد « تينور » . وفي أصوات النساء يسمى الغليظ منها « ألت » ، والمتوسط « ميتسوسوران » ، والحاد « سوران » .

وإننا لنوضح في البيان الآتي حدود هذه المناطق ومدى اشتراك بعضها مع بعض في الأصوات التي تشتمل عليها . وهذا البيان نتائج تجارب علمية فنية ، وإحصائيات كشفت عنها البحوث الخاصة بفن الغناء . وهي تدل على الأحوال الطبيعية المعتادة :

يستقبل المرء دور الشباب . وقد نضج صوته واكتمل نماؤه وظهر الاختلاف بيننا واضحاً بين النوعين ، الذكر والأنثى من ناحية الحدة الصوتية واللون . وحدث هذا الدور من البلوغ إلى انعقد الرابع .

عل أنه ليس من الممتنع أن يظل الصوت الانساني بعد تمام البلوغ قابلاً للنماء . سيما في المحترفين الذين تستلزم مهنتهم استعمال أصواتهم استعمالاً متظلاً كالمحترفين صناعة الغناء . وأقصى درجة يبلغها نداء صوت هؤلاء من حيث القوة ومن حيث اتساع المنطقة الصوتية ، تكون في سن الثلاثين للأثني ، وتتفاوت بين السادسة والثلاثين والثامنة والثلاثين للذكور .

ولصوت كل فرد من الأفراد لون خاص يتميز به من سائر أصوات الناس ، لذلك يمكن أن يقال إن في العالم أصواتاً مختلفة بقدر عدد سكانه . وشدة تقارب أو تباین الصبي بين الاصوات أشبه شيء بشدة تقارب أو تباین الكلب بين وجوه الناس .

منطقة الكلام  
للرجال

منطقة الكلام  
للنساء والأطفال

1. الصوت الغليظ للرجال «باس»

2. الصوت المتوسط للرجال «باريتون»

3. الصوت الماد للرجال «تِنُور»

4. الصوت الغليظ للنساء «كونترا ألتو»

5. الصوت المتوسط للنساء «ميثو-سوبران»

6. الصوت المرتفع للنساء «سوبران»

7. الصوت المتوسط للنساء «ميثو-سوبران»

ويُضح من هذا  
البيان أن منطقة الصوت  
الإنساني للذكر أو الأنثى ،  
تشمل عادة ديواين موسيقيين ،  
أى مرتبتين ٢ أو كثاف ،  
كما يضح كذلك أن مناطق  
أصوات النساء تعلو ، عادة ،  
في مجموعها أصوات الرجال  
بديوان .

ويشمل الصوت الإنساني  
للرجال والنساء معا ، أربعة  
دواوين . وهذه هي المنطقة  
العامة التي تشتمل عليها أصوات  
فرقة غنائية يشترك فيها الرجال والنساء .

وهذا لا يمنع وجود استثناءات تظهر في الأفراد في كل  
وقت ، فتعدى منطقة الأصوات دائرة المؤلف ، وتزيد  
على ما يعتبر متوسطا لمجموع الناس . فقد حصل أحيانا أن  
نزل الصوت الغليظ للرجال إلى « فا » التي عدد ذبذباتها  
٤٤ ذبذبة . كما بلغت حدة الصوت المرتفع للنساء « دو »  
التي عدد ذبذباتها ١٠٥٦ ذبذبة .

وقد تمتد ، أحيانا ، مناطق أصوات الرجال أو النساء  
إلى درجة عجيبة . فقد بلغت منطقة إحدى المغنيات ،  
في سن الثامنة والعشرين ، من « لا » إلى « دو » ،  
أى ما يزيد على الثلاثة الدواوين ، مع احتفاظ صوتها  
بقوته ولونه .

# ظهر حديثا الجزء الأول من كتاب دراسة القوانين تأليف الاستاذ نبيه

دكتور محمد إسماعيل الحفني  
مفتش الموسيقى بوزارة المعارف والبحوث  
ومراتب مدرسة المهدي

مُصطَفَى زَيْتُونِي  
رئيس المعهد الملكي  
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المعهد بشارح الملكة نازلي نصر

# القصة الموسيقي



ولقد ذهب إلى النافذة يستروح ويتلى عن الجوع ،  
فرأى رجلا يوزع على البيوت إعلانات تذيع في الملا  
أن ، السيدة ماليران ، ستغني الجمهور تلك الليلة في  
حفل عام .

فلما اطلع ، بير ، على ذلك النبأ صاح والأسى يقطع  
أحشاه ، ليت لي أن أتمكن من الذهاب إليها ، وما ليت  
أن أنعم فكره حتى صفق يديه وشمت عيناه بضياء الأمل  
هنالك أسرع إلى المغسل وسرّح شعره الأصفر المجعد  
ونظّم ضفائره الذهبية ، وتناول من صندوق صغير ورقة  
قديمة ملوثة ، وتوجه إلى والدته الراقدة في علها ، وألقى  
عليها نظرة حَرَى أخذت من لحيها الدموع ، وانسل من  
البيت في سرعة وعجلة .

\*\*\*

سألت السيدة خادمها في رقة الفنان ، وأبهة العظيم  
، من ذا تقول إنه يريد مقابلتي ؟ ألم تر أنى ارتديت  
ثيابي وتأهبت لمشاركة الفرقة ؟  
فقال الخادم في أدب واحتشام ، ذلك ، ياسيدتي ،  
غلام جميل ، في ضفائر صفر ، يقول إنك إن سمحت له  
بالمقابلة ، فإن ذلك لا يؤذيك ولا يكدرك ، على أن  
مقابلته ، فوق ذلك ، لا تعوقك عن عملك ولا تستغرق  
أكثر من دقيقة واحدة .

## فجر العبقريّة

للكتاب عز العرب بن علي

في حجرة رقيقة الحال . في شارع متواضع من  
شوارع لندن . جلس الصبي « بير » ، وهو ولد فرنسي  
يقيم ، قضى والده نحبه في طفولة الصبي ، جلس يندبن  
ويستغنى إلى جانب سرير والدته المريضة .

لم يكن في مخدع المريضة وولدها ما يتلنسان به من  
قوت ، حتى الحبز كان معدوماً ، فقضى الغلام يومه طالوباً  
لم يفتح فيه على طعام .

ولكن الغلام ظل يندبن إبقاء على سجيته ، واحتفاظاً  
بعاطفته الروحية أن يصيبها الوهن والأعياء ، وما فاته ،  
في الوقت نفسه . أن يفكر في وحدته وسغبه ، فسخت  
عيناه وفاضت دموعه . فلقد كان يعلم يقيناً أن أحب شيء  
يهيج والدته الضعيفة المتوجعة ، ويشرح صدرها ، برتقالة  
تفذيها وتبذل حلقتها ، وهو غاوى الوافض لا يملك درهما .  
كانت الأنغنية التي ينغم بها من تأليفه ، لفظاً ولحناً  
فقد كان الغلام نجيحاً ذكياً .



غلب الفرح « نير » ، على نفسه ، فذهب واشترى  
برتقالا . وتوسع قليلا في شراء بعض الحاجيات ، وحملها  
جميعاً إلى تلك الواحنة الخشبية ، وجلس إلى سريرها يقص  
عليها ، في فيض عبارته ودموعه ماصدفة من الحظ السعيد .

\*\*\*

غاب الشفق ، وحلت العتمة ، وأدخل « نير » بهو  
الفنرج واقعد فيه مكاناً رصياً . هنالك شعر أنه لم يتح  
له في حياته أن شاهد مثل هذا المكان العظيم ، فهذه  
الموسيقى ، وتلك الجوع المتراسة من الناس . وآلاف  
الثريرات المبهتة ، ووميض الماس ولآلؤه . وحفيف  
الحرير ورفيفه ، كل أولئك بهر عقله ، وغلّب له ،  
وأزاع بصره

وأخيراً جاءت السيدة ، فاعدل الصبي . وسمر باصريته  
في بهاء طلعتها وجمال وجهها ، وعكف عليها كأنما يعكف  
على معبود . هل في قدرته أن يصدق أن هذه السيدة  
الجليلة المتوجهة بالجوهر والحلى ، والتي يغيل إليه أنها  
معبودة الناس جميعاً ، تنزل من سماها وتغني أغنيته  
الصغيرة ؟ كان ذلك حلماً .

حبس الصبي أنفاسه يترقب . فإذا الجوقة الموسيقية —  
الجوقة كلها تعزف قطعة حزينة يتمشى الآتين في جميع  
أنعامها ، عرفها الغلام فكاد يطير به الفرح ، ثم تغنت  
بها المغنية العظيمة ، فما أعجب ما غنت ، وما أفعل  
ما طربت .

كانت غاية في البساطة . غاية في الفجيرة والاسمى ،  
غاية في قهر النفس والغلبة عليها ، فأبكت العيون وأسالت  
العبرات . وأخرست الألسنة إلا مايتهاوس به الشهود من  
قوة تأثيرها وفضلها في النفوس .

رجع « نير » إلى منزله ، وكأنما كان يسير في الهواء

فقالت المغنية الجميلة الرحمة وهي تبسم تبسم الرضى  
أدخله فليس في مكنتي أن أرفض مطالب الأطفال  
والغلمان .

دخل « نير » الصغير يحمل قنانيه تحت إبطه ،  
وفي يده لفافة من الورق . ولقد قصد إلى السيدة المنيّة  
في رجولة لم تشهد في الأطفال ، وتقدم منها وحياءاً بانحناءة  
بدیعة وقال . لقد جئتك ، ياسيدي ، لأن والدتي مريضة ،  
ونحن فقراء لا نقدر على القوت والدواء ، ولقد صور  
لى فكرى أنك لو تفضلت فغنيت أغنيتي الصغيرة هذه  
في إحدى حفلاتك العظيمة ، فقد يسعدنا الحظ بأن تقدم  
لشراؤها أحد الناشرين أصحاب المطابع ، ولو ببلغ ضئيل  
يكفل لى ولوالدتي القوت والدواء .

وما انتهت السيدة الجميلة إلى آخر كلمات الصبي . حتى  
نهضت من مقعدها — وكانت طويلة ، مهيبة يتجولها البهاء  
وتناولت من يده لفافة الورق ، والتأثر يسرى في جميع  
أعضائها ، ونظرت فيها وددت نغمها ، ونمت لحنها ، ثم  
قالت في عجب وإعجاب .

« أنت ألفتها ؟ أنت ، أيها الطفل ، ألفتها لفظاً  
ولحناً ؟ أتعب أن تشهد الحفل الذى أغنيه الليلة ؟ »

أشرق ضياء السعادة في عجا الغلام ، ولمع نور البشر  
في عينيه ، وضأت حمرة الجذل على خديه ، وقال والبرور  
يكاد يخرج به من إهابه « فى ذلك سعادتي ، ياسيدي ،  
غير أنى لا أستطيع أن أترك والدتي وحيدة مريضة ،

« سأرسل . ياولدى ، من يعنى بوالدتك هذا المساء  
وإليك جنباً تستعين به على قضاء حاجتك ، وما يلزم من  
الدواء . وإليك أيضاً تذكرة من تذاكرى فى حفلة الليلة  
تعال هذا المساء ، هذه التذكرة ستحولك مقعداً بالقرب  
منى » .

• بير ، الصغير أرباحه . سيدى ، إحدى الله على أن منح  
ابنك هبة من السماء ،

ولقد تحققت نبوة تلك المغنية العظيمة ، فأصبح  
• بير ، علماً من أعلام الموسيقى فى فرنسا حتى نهاية  
القرن التاسع عشر .

ولقد جابه الحظ فكان له أثر فى نشيد فرنسا الوطنى  
• المارسليز ،

وكثيراً ما كان الحزن والأسى منبأً للعبقرية ومرثعاً  
للتبؤغ ، يستويان فهما على سوقهما ، فيعجبان الزراع  
وينظنان الحساد والمتواكلين .

ماذا يعنيه اليوم من المال والحصول عليه ؟ لقد غنت  
أعظم مغنية فى أوروبا أغنيته الصغيرة ، وسمها آلاف من  
الناس فبكوا لحزنه وأسأه

وما كان أشد فزعها فى اليوم التالى حين بجأته السيدة  
ماليران بزيارتها لقد وضعت يدها على شعره الأصفر المجدد ،  
ثم أتمدت به إلى السيدة المريضة والدته وهى تقول :  
• إن ولدك ، أيتها السيدة ، قد حاز نجاحاً وتوفيقاً ،

وجلب لك ثراء عريضاً ، فلقد تقدم إلى اليوم أرق طابع  
وناشر فى لندن ، وعرض على ثلاثمائة جنيه مقابل أغنيته  
الصغيرة ، وبعد أن يستوفى نفقاته من البيع يشاطره

## معجزة القرن العشرين

ألمان فى غاية المبادرة  
وبالتسليط

بمحلات

عزيز بولسى

مصر

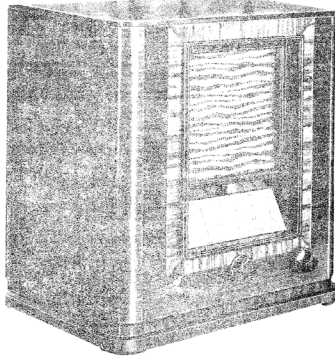
٧٣ شارع ابراهيم باشا

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

١٨ شارع فؤاد الأول

تلفون ٢٢٣٠٥



قبل شراء

أي جهاز راديو

ننصحك

أن تسمع وت شاهد

الجهاز ذو الشهرة العالمية

من ماركة

تلفونكن

٣ موجات

الشامل

متانة الصنع . دقة النغم .

أناقة الشكل . شدة الحساسية

فضلا عن قوة لمباته الشهيرة

التي لا مثيل لها



# مدرك الموسيقى

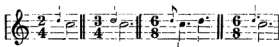
في هذا الدرس بذكر أكثر هذه الاشارات شيوعا في التدوين الموسيقي الحديث مما لاغنى للبتيدي عن الاالام به

## ١ — العروضة العارضة

وتطلق على العلامة الموسيقية الصغيرة التي توضع في الحقل لخدمة اللحن . ويندج وقت أداها في الوقت المخصص للعلامة الأصلية ، وهي العلامة التالية لها مباشرة فلا يحتسب لعلامة الحلية زمن خاص في أزمنة تقسيم الحقل وهذه العلامة . من حيث الزمن ، نوعان : ١ . طويلة و د ب . قصيرة

فالطويلة ، علامة عارضة تكتب صغيرة على نحو ما ذكرنا ، قبل العلامة الأصلية وتحافظ عند تأديتها على الزمن الذي يدل عليه شكل كتابتها ، ثم يستقطع زمنها من زمن العلامة الأصلية التي تليها . وهذه العلامات العارضة الطويلة سهلة الاداء لأنها تستوف وقتها تماما تاركة للعلامة الأصلية ما يبق لها من زمنها . وذلك بخلاف جميع علامات الزخارف الأخرى . فمثلا :

تكتب



تؤدى



## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس الثامن

### اشارات الحلية

ذكرنا في العدد الماضي بعض إشارات الاختصار التي تختص بتدوين العلامات الموسيقية . وسنذكر فيما يلي بعض إشارات خاصة بمحاسن اللحن وحليته وزخرفته .

كان المتبع قديما إهمال هذه الزخارف في التدوين الموسيقي ، أو الاختصار على ما هو ضروري منها ، على أن يترك الأمر إلى ذوق العازف ، أو المغني ، فكانت النتيجة غير مرضية . فان كثيرا من الموسيقيين يعتقدون أن جمال اللحن في الكثرة من إدخال هذه الزخارف عليه ، فيحملونه منها ما ينبو عنه الذوق . ولذا يقتضى التدوين الحديث تقييد العازف والمغني ، بما هو مودون من تلك الزخارف ، فما كانت الحلية اللحنية مجرد تأليف قى بل هي ملء فراغ يتطلبه الشعور الموسيقي .

ولقد استعمل الموسيقيون في القرون الأخيرة الكثير من الاشارات البدالة على حلية اللحن ، غير أننا سنكتفي

وكما تكتب هذه الأشارة فوق العلامة الأصلية ،  
فكذلك تكتب فوق النقطه والعلامات العارضة الخاصة  
بحلجة اللحن .

### ٣ — الترعرير

ويطلق على ما يسمى بالزغردة . وهو تكرار تسابع  
صوتين متتاليين . وهذان الصوتان هما صوت العلامة  
الموسيقية التي تلونها أثناء الترعيد والعلامة الموسيقية التي  
تلي تلك العلامة صعوداً

وهذه الترعيدات ، من حيث زمنها ، صنفان : ١ـ ، قصير  
و ٢ـ ، طويل

فالأول ، هو ما يقتصر فيه على عزف ثلاث من  
الترعيدات وتميز هذا الصنف برسم الأشارة ٣ فوق  
العلامة الموسيقية المراد ترعيدها

فمثلاً نكتب

وتؤدى

والثاني ، وهو الصنف المعتاد الشائع في الاستعمال ،  
هو تكرار تسابع العلامة الأصلية والتي تليها صعوداً بشكل  
منتظم وبسرعة تدرج في الازدياد . حتى تستوفى العلامة  
الأصلية زمنها كاملاً .

وإشارة الترعيد الطويل هي ١٢ أو ١٢

ترسم فوق العلامة الموسيقية ، وتبدأ الترعيدة بالعلامة  
الأصلية أو بالعلامة الفرعية ، وهي التالية للعلامة الأصلية  
صعوداً .

أما العلامة القصيرة ، فهي أقدم في الاستعمال من  
العلامة الطويلة ، وأكثر منها ذبوعاً . وهي صنفان :  
بسيط ومركب . فالبسيط ما يكون من علامة واحدة  
تكتب صغيرة قبل العلامة الأصلية ، وتؤدى بنهاية السرعة  
وتقع عليها قوة التشديد . ولتمييزها من العلامة العارضة  
الطويلة ترسم وفي ذيلها شرطة أفقية تقطعها هكذا ٢ .

فنكتب

وتؤدى

فاذا زادت العلامة العارضة القصيرة على علامة واحدة  
بأن صارت علامتين أو ثلاثاً أو أكثر سميت مركبة .

فمثلاً نكتب

فتؤدى

### ٢ — عمود الترديد

وهي إشارة تشبه الحرف الألفنجي s إذا رسم أفقياً  
مقلوباً هكذا ٣ وتدل على ترديد العلامة الموسيقية التي  
تلونها هذه الأشارة فتؤدى في زمنها ، عدة علامات بأن  
يبدأ بالعلامة التي تلي العلامة الأصلية الواقعة تحت إشارة  
الترديد صعوداً ثم الرجوع إلى هذه العلامة ثم الهبوط  
إلى العلامة التي تليها فالرجوع إليها مع استكمال زمنها

فنكتب مثلاً

فتؤدى



وكثيراً ما يخلو التدوين من كتابة ختام التريعة  
ولكنها تؤدي عادةً كأنها موجودة .



وتنتهي التريعة الطويلة عادةً بما يشعر بختامها فكتب  
علامتان صغيرتان تعتبران ختام التريعة .

## بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط

اتصلوا

والأمان الموفور

والثقة الرطيدة

التخفيض المحسوس

استفيدوا

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالأقاليم  
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

# الاناشيد

## نشودة الاطفال

نَحْنُ أَطْفَالٌ صِغَارٌ      فِي نَشَاطٍ كَالِكِبَارِ  
شَغَلْنَا طُولَ النَّهَارِ      بِسُورٍ وَاجْتِهَادِ

نَعْتَنِي وَقْتَ الدُّرُوسِ      بِنِظَامٍ وَجُلُوسِ  
وَنُقَوِّي فِي النُّفُوسِ      كُلَّ خَيْرٍ وَرَشَادِ

نَحْنُ بِالْعِلْمِ الْمُنِيرِ      نَطْلُبُ الْعَيْشَ النَّصِيرِ  
فَلَهُ فَضْلٌ كَبِيرٌ      وَبِهِ تَرْقَى الْبِلَادُ

إِنَّا نَبْغِي الْفَلَاحَ      فِي غُدٍ وَوَرَوَاحِ  
نَسْأَلُ اللَّهَ الْبَنَاحَ      إِنَّهُ هَادِي الْعِبَادِ

# نشوة الأطفال

ألف ألحن الأستاذ أحمد نبرت  
وضع الآثاموني الأستاذ محمد حبيب

في إطار أعماله الفنية الموسيقية  
وزارة الثقافة المغربية

ل شغ بار ن كل لمن شا ن في غاد من لن فا اط ن غ  
ت ش هاد ت و ج دن رو س ب هاد ن لن ملو نا  
ن و ليس ج و من ظا ن ب روي ن تد وق في  
ن غ شاد و و دن ن ل كل قوين ن فن وي قو  
ل ف صير ن شن عي بل ل نط نير مل مل على بل  
ن ان لاد ب قد تر ب و ب ك لن ضن نا  
ل نس و و ون دو غ في لان ف غل نب نا  
بار م دل ها ه ن ان ج ن هن لا ل

# التربية الموسيقية

## الموسيقى والتربية البدنية في المدرسة

« على أى أساس ينبغي أن يقوم تهذيب الناشئين ؟  
ربما يشق علينا أن نجد تهذيباً أفضل مما جئنا عنه الاختبار ،  
ذلك التهذيب المؤلف ، فيما أعتقد ، من الجناسك . الحركة  
البدنية ، للجسد ، والموسيقى للعقل . وإتنا دون شك ،  
تؤثر الابتداء بتهديبهم بالموسيقى ، على الابتداء بالجناسك ..  
ثم استطرد أفلاطون البحث فقال :

« وللجناسك المقام الثانى فى تهذيب شبانا ، ولا  
شك فى أن التمرين الجناسيكى كالتمرين الموسيقى ، يجب أن  
يبدأ منذ نعومة الأظفار وأن يستمر مدى الحياة ... ومن  
رأى . أن الجسد ، على أية حال كان ، فى غير مكانته أن  
يجعل النفس سالحة . وعلى العكس من ذلك . فإن  
النفس السالحة هى التى يفضيلتها تجعل الجسد كاملاً على  
قدر الامكان . فيجب أن نبدأ أولاً بالمعالجة اللازمة للعقل  
( الموسيقى ) ثم نفوض إليها وصف المعالجة المختصة بالجسد ،

ثم يقول بعد ذلك فى موضع آخر : « ليس من  
الحطأ مقارنة نظام المعيشة والطعام بنظام الموسيقى والغناء ،  
فكما يولد الأسراف فى التنوع الموسيقى لجوراً فى النفس  
يولد الأسراف فى الاطمعة عللاً فى الجسد ، أما البساطة  
فى الجناسك فتولد صحة ، كما أنها فى الموسيقى تولد  
العفاف »

ويرى أفلاطون بعد ذلك وجوب ملازمة التربية الموسيقية  
للتربية البدنية وعدم انفراد إحداها بأغفال الأخرى

الموسيقى والتربية البدنية . أو على أبسط تعبير ،  
الموسيقى والحركة الجسمانية ، أقدم الفنون ارتباطاً وصلة  
بعضهما ببعض . أليس الرقص أقدم الفنون الجميلة على  
الإطلاق ؟ أحسنه الإنسان القفطرى فى جسمه ، ولمس  
إيقاعه المنتظم منسلكا فى بدنه قبل أن يتعرف العالم  
الخارجى ، أو يهتدى إلى لغة للتخاطب ، ثم أليس الرقص  
هو الفن الذى تجتمع فيه الشقيقتان : الموسيقى ، والحركة  
البدنية ؟

إذا صح هذا ، وهو صحيح ، فما أثرهما فى التربية ،  
وتهذيب ؟

إذا عرضنا مواد الدراسة فى المدرسة الحديثة  
فانا لانجد من بينها جميعاً مواد اتفقت على تفضيلها جميع  
المدنيات ، قديماً ، وحديثاً ، فالترنما فى تربية النش . غير  
مادى الموسيقى ، والتربية البدنية .

ولا يسعنا فى هذا المقام وقد رأينا أفلاطون الحكيم  
وهو يتخير أصلح النظم لجمهوريته ، حين وصل إلى النظر  
فى تربية النش . وتهذيبهم . يعنى عناية كبيرة بهاتين المادتين  
« الموسيقى والتربية البدنية » ويتخذها أساساً يبنى عليه  
حياة الدولة . لذلك رأينا أن نبسط للقراء طائفة من آرائه  
فى هذا الموضوع لنضع أمامهم صورة حية من تفكير  
المدنيات القديمة فى هذا الشأن .

يقول أفلاطون :



وضرورة وضع نظام خاص في الترية يسميه افلاطون  
« التهذيب الموسيقى الرياضى » . وفى ذلك يقول :

« ألا تلاحظ الصفات التى تميز عقول الذين ألفوا  
الجناسك طرول الحياة دون اتصال بالموسيقى ؟ ثم ألا  
تلاحظ عقول الذين جروا على نقيض هذه الحطة ؟  
فالذين لاذوا بالجناسك دون الموسيقى . أصبحوا غليظى  
الطبع فظاظا ، والذين اتصروا على الموسيقى لانت طباثهم  
أكثر مما ينبى . وعلى كل فأتنا نعلم أن الحشونة ثمرة  
طبيعية للمنصر الحامى . الذى إذا حسن تهذيبه كان صاحبه  
شجاعا . إما إذا تجاوز حده اللازم أحال صاحبه شرسا  
مشاغبا . ولين العريكة من أوضاع الخلق الفلسفى ، فإذا  
تجاوزت هذه الصفة حدها ، غالت فى الرقة واللين ،  
فزادت نعمة عما يليق ، ولكنها إذا ذهبت تهذيبا صحيحا ،  
أفرغت فى قالب اللقان . . . . . وإذن يجب التلاؤم المتبادل  
بين الموسيقى والجناسك بحيث كان ذلك التلاؤم فالنفس  
شجاعة وعفيفة ، وحيث لا يكون فالنفس جبانة سمجة . . .  
ولأصلاح الخلقين : الحامى والفلسفى ، وهبت الآلهة فى  
الموسيقى والجناسك إلى الناس لا لأصلاح النفس  
والجسد مستقلين . إلا فى أحوال ثانوية ، بل للتوفيق بين  
هذين الخلقين بشد الواحد ورخى الآخر « كأنهما وترا  
الحياة »

وهذه الصورة التى صورناها للقراء من رأى  
أفلاطون تبين أن الرجل الكامل هو الذى يقرن الموسيقى  
بالجناسك على أفضل أسلوب وأبسطه ، ويجعلها من نفسه  
بمقياس متعادل .

تلك هى نظرة المذنبات القديمة فى الموسيقى ، والحركة البدنية .  
فما شأنهما فى العصر الحديث ؟ وما أثرهما فى أنظمة التهذيب ؟

إنهما لا يزالان متلازمين ، متضامان أحدهما  
مع الآخر . وإنه ليتعذر على غير الأخصائى إذا أتيت  
أوله زيارة حمة من حصص رياض الاطفال مثلا ،  
من السنوات الأولى فى المدارس الابتدائية ، أو ما يقابلها ،  
أن يميز ما إذا كانت الحصة خاصة بالموسيقى أم بالتربة  
البدنية . إذ تستخدم المادتان فى الحصة الواحدة ، إنما  
تكون إحداها خادمة للأخرى فى حصتها الخاصة بها . فى  
حصة الموسيقى يكون التهذيب الموسيقى هو الأصل  
والمقصود ، والحركات الأيقاعية ، أو الألعاب الرياضية  
المناسبة ، شيئا ثانويا فى خدمة هذا الغرض . وعلى العكس ،  
فى حصة الألعاب الرياضية تكون الحركة البدنية هى الأصل ،  
والتهذيب الجسدى هو المقصود ، واستخدام الموسيقى فيها  
يكون لمعاونة شقيقتها فى تنظيم حركات الأيقاع .

وإننا نرى كذلك أن العلماء الباحثين فى هاتين المادتين يتقابل  
أحدهم بالآخر فى تلك البحوث . فالعلم جاك دلكرور زعيم  
التطور الحديث ، وهو موسيقى سويسرى ، يرى الموسيقى فى  
الحركة ، ويقول : إن الموسيقى يجب أن يعلم أن موسيقاه ليست  
فى حنجرته أو إصبعه فقط إنما هى ملء كل جسمه الذى  
يعتبر آلة موسيقية . وعليه أن يهتم فى الغناء والعزف  
بالحركة العامة بدلا من الحركة الجزئية . وهكذا يجعل  
دلكرور الحركة الموسيقية أساسا فى التربة الحديثة تقوم  
عليها الموسيقى والتربة البدنية . وهو فى ذلك يجعل  
الموسيقى أصلا ، والتربة البدنية فرعاً .

ينبأ نرى فى الناحية الأخرى زعيم التطور الرياضى  
« بودا » يجعل مصاحبة الموسيقى لحركات الألعاب الرياضية  
فى المقام الثانى ، ويقصرها على نوع تقاسيم « الوحدة » الحرة  
غير المقيدة ، وما ذلك إلا لتستطيع مملاته ومعلمه الألام  
بسرعة بمهم فى حاجة إليه منها لخدمة غرضهم الأول وهو



الإدارة : ٦ شارع زكي  
المطبعة : ٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI  
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Taufikla - Le Caire

التربية البدنية .. وبذلك يجعل « يودا » التربية البدنية أصلاً والموسيقى فرعاً.

وسواء أكانت الموسيقى ، أم التربية البدنية هي المقصودة في الدرس فواجب على المعلمة أو المعلم العناية بالطرف الآخر واختيار الصالح الجيد منه لضمان عدم إفساد الواحدة للأخرى .

من أجل ذلك وجب على معلمات الموسيقى ومعلمها الألام بمبادئ التربية البدنية من ناحية الحركات الأيقاعية - وهذا ما روعي بحق في وضع مناهج قسم التخصص في الموسيقى للبنات الذي أنشأته وزارة المعارف حديثاً - كما أنه واجب على معلمات التربية البدنية ومعلمها الألام بمبادئ الموسيقى وأصولها ، حتى يتوافر بذلك تهذيب النشء تهذيباً صحيحاً وثقافته ثقافة عالية أساسها المادتان مرتبطتين



يطلب من دار المطبوعات الراقية بشارع زكي رقم ٦



### البعثات الموسيقية

كانت وزارة المعارف العمومية قد قررت إيفاد عضوين ، من البنات ، في بعثة للتخصص في التربة الموسيقية في إنجلترا وألمانيا . وقد وافق معالي وزير المعارف على ترشيح الأنستين بثينة نصر فريد وتحية حدى لهذه البعثة بصفة أصلية ، والأنستين إحسان فهمي الكيلاني وعطايات محمد عبد الفتاح بصفة احتياطية .

### امتحانات القبول

بقسم التخصص في الموسيقى للبنات

قررت وزارة المعارف العمومية فيما يخص قبول طالبات قسم التخصص في الموسيقى للبنات أن يشترط في القبول بهذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ، أدبي أو علمي ، أو ما يعادلها ، وكذلك النجاح في امتحان مسابقة في الموسيقى : العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائي ، وفي الكشف الطبي ، والاختبار الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس . وقد تقرر أن يبدأ امتحان المسابقة المشار إليه بمدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا في الساعة الثامنة من

صبيحة يوم الاثنين ٢٣ من سبتمبر سنة ١٩٣٥

وبما أن الثقافة الموسيقية للطالبات المتقدمات في هذا القسم مختلفة ، وكثيرة التفاوت ، فقد قررت الوزارة أن يكون امتحان مسابقة الموسيقى شفويا في جميع المواد

لأماكن معرفة مدى ثقافة كل طالبة على حدة واستعدادها للموسيقى . وتقرر أن يكون تأليف اللجنة التي يوكل إليها أمر هذا الامتحان ، والاختبار الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس ، من حضرات :

الدكتور محمود احمد الحفنى  
مفتش الموسيقى بالوزارة رئيساً  
السيدة عائدة وفائى

ناظرة مدرسة المعلمات الاولى الراقية بشبرا عضو  
عبد الحميد عبد الرحمن افندى

مساعد مفتش الموسيقى بالوزارة عضو  
الآنسة نبلى عبد النور

معلمة الموسيقى بكلية البنات بالجيزة عضو  
ولهذه المناسبة نذكر مع عظيم الأعتباط أن الأقبال على الالتحاق بهذه المدرسة كبير

تعيين مساعديه في التفتيش الموسيقى

اقترح التفتيش الموسيقى بوزارة المعارف تعيين كل من حضرتى محمود عبد الرحمن افندى وعبد الحليم على افندى اللذين عادا من البعثة أخيرا بعد أن أنما دراسة الموسيقى في باريس في وظيفة مساعدى مفتشين للموسيقى بالوزارة

في مدرسته المعزف

تعليم الموسيقى المعين

يفكر المعهد الملكي للموسيقى العربية في تخصيص

فالتقطت عدة صور عاد الاطفال بعدها إلى حيث كانوا  
لاحتلال أماكنهم في الصالة وعزفت فرقة الاوركسترا السلام  
الملكي فوقف الجميع إجلالا وأكبارا وافتحت الحفلة  
بأحد . وأقدس ماتفتح به حفلاتنا : بعض آيات الذكر  
الحكيم ، تلاها طفل فأجاد القراءة . وكان صوته جميلا  
بحيث يبشر بمستقبل باهر إذا كبر سنه . وجاء طفل آخر  
وهو المنوط به تقديم الخطباء والموسيقين والممثلين من  
الأطفال فقدم لنا زميلا له ألقى كلمة الافتتاح كما ألقى آخرون  
منهم بعض الخطب . ثم اعتلى المسرح بعد ذلك فرقة اطفال  
«معهد اتحاد الموسيقى» ، الذى يرأسه الاستاذ ابراهيم شفيق  
فقدموا لنا عدة فواصل موسيقية نالت الاستحسان واستعبدت  
مرا را .

بدأت الحفلة بنشيد معهد الاتحاد الذى مطلعته .

مصر يا أرض الكروم مصر يا ندم الوطن

جدى عهـد الجـدود جاهدى طول الزـمن

والنشيد من مقام جهار كاه مهـد له ملحنه الاستاذ شفيق  
بموسيقى طيبة ولحنه في الوقت نفسه تلحيننا جيدا ، وقد أداه  
الأطفال أحسن أداء . وكان توزيع الأصوات وتوزيع  
الموسيقى فيه مما يشكر عليه حضرة ملحنه . وألقت الفرقة  
بعد ذلك قطعة اسمها بين الزهور نجتحأ أما نجاح بالنسبة  
لما روعى في تلحينها وتوزيعها على أطفال الفرقة . وكان  
يساعد في هذه الأغنية الشبيخة كريمة العدلية إحدى طالبات  
معهد الاتحاد فضوتها شجى وأداؤها محكم . وهناك أيضاً  
سمعنا من فرقة معهد الاتحاد أغنية أخرى اسمها « الغنى والفقر »  
فيها مناظرة مستاحجة ونقاش هادى . ووصف صادق  
وفيها لوم وعتاب ، وفيها مناهضة ومساعدة ، وتهاون ،  
وتعاون ، وأمل ورجاء ، واشفاق واتفاق . وعلى العموم

فضل من مدرسته لتعليم الموسيقى للعيان بالطريقة الخاصة  
بهم إذا ما توافر عدد كاف يرغب في تلقى هذا النوع  
من التعليم . فعلى الراغبين في ذلك مخبرة المهـد في موعد  
لا يتجاوز منتصف شهر سبتمبر سنة ١٩٣٥

## الاطفال المسلمونه

دعوة جريئة أذاعتها الصحف : جميع الاطفال مدعوون  
إلى مهرجان للأطفال ، ولأولياتهم أن يحضروا معهم ، الكل  
يدخلون بالمجان . ومن غير تذكار ، والمهرجان يقوم بأحيائه  
الأطفال أنفسهم ، فهم الداعون وهم المدعوون . وأى مكان  
ياترى يتسع لمثل هذه الدعوة العامة الشاملة ؟ اتسع لها  
مع الفخر ، المبني الجميل المشيد على الطراز العربى ، المطل  
على أول شارع الملكة نازلى والذى شيد على التقوى ، ذلك  
هو مبنى « جمعية الشبان المسلمين » .

بارك الله فيها ، وفي القائمين بأمرها . والساهرين عليها ،  
والناهضين بها . اسمع أيها القارى . سمجت طفلى « عطارده » في  
الموعد المحدد الى دار الجمعية وكانت الساعه السادسة من مساء  
يوم الجمعة ١٦ من أغسطس إلى حيث رحب بنا وأجلسنا في  
فناء مسرحها المتسع الأجزاء الذى كان يوج بالاطفال قياما  
وقعودا ذهابا وأيابا . ولا عجب فاليوم يومهم والم حفل حفلهم .  
وقد رأيت السيدات قد خصص لهن مكان مرتفع ليكن في  
معزل عن الرجال ولولا ضيق المجال لأتيت على وصف  
هذا البناء الفخم من حجر وأبهاء وملاعب وحدائق وغير  
ذلك .

ولما حان وقت بدء الحفلة دعى جميع الاطفال للزول  
إلى الفناء العام لآخذ الصور التذكارية فأوقفوا صفاف صفافا  
وتوسطهم اثنان هما الأستاذان عبد القادر مختار وبابا صادق

وتوفيقهم في مثل هذه الحفلات التي يعدونها لأطفالنا المسلمين مما يعتبر فتحا جديدا يبتهل الأطفال من أجله هم وآباؤهم إلى الله أن يديم الجمعية ذخرا للأسلام والمسلمين ؟

محمود فهمي

## حرم المرحوم محمد عثمان

انتقلت إلى رحمة الله يوم ٢٦ أغسطس المغفور لها حرم المرحوم محمد عثمان الزعيم الموسيقي المشهور ووالدة حضرة ابراهيم افندي عثمان وعزيز افندي عثمان المطربين المعروفين وعضوى المعهد .

«الموسيقى» تقدم لحضرة نجلها الكريمين بفروض العزاء وتسال الله لها العافية وطول السلامة .

## مطبوعة القناوى

شارع بين النهدين نمرة ٣ بالموسكى

التي قامت بطبع صورة عازقة الطنبور المنشورة بهذا العدد

بها استعداد تام لكافة ما يلزم من طباعة

الحجر والحروف

وفابريقة لا كياس الورق

قد دلت على حسن ذوق في التأليف والتلحين وضبط الإيقاع وحسن الأداء

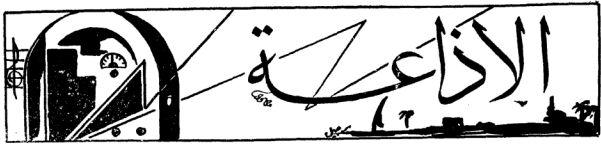
وسمنا بعد ذلك فاصلا تمثيلا فكها قام به بعض الأطفال خير قيام مؤداة تنلب الوازع الفاضل على الوازع السى .

وشهدنا بعد ذلك « تياتوغراف » وهى عبارة عن « دى » تتحرك وتتكم طبق إرادة لاعبيها . وكان نقاشا بديعا ماسمنا بين رجلين احترم بينهما الجدل وغاصا في مناقشات طويلة تبتنا خلالها كثيرا من حركات هذه التماثيل وإشارتها في الكلام وهى تحب في ملابسها الفضفاضة الزاهية .

وما انتهى هذا الفاصل حتى قام الأستاذ بابا صادق ووزع كثيرا من الهدايا واللعب على من استحقها من الأطفال ففرح كل بما ناله جزاء إتقانه وجرأته إذ لا مشاحة في أن تربية الأطفال من طريق الألعاب والفكاهة وتشجيعهم بالهدايا واللعب هو خير ما يجب أن يتبع للحصول على نشء قوى صالح وهو ما وضح للبيان في هذا المهرجان الذى أعدته الجمعية للأطفال .

وشاء القائمون بأمر هذا المهرجان ألا يغمط حق الحاضرين من الرجال في الحفلة فهاوا لنا في آخر البرنامج وصلة موسيقية أحيتها فرقة الاتحاد الموسيقي من كبار رجاله الفنانين غنى فيها الأستاذ محمد نحيث قصيدة استعبدت أبياتها مرارا وتكرارا وأخيرا اختتمت الحفلة كما بدت بتلاوة بعض ما تيسر من آى الذكر الحكيم جودتها « الشيخة كريمة العدلية » في تلاوة محكمة .

إلى هنا انتهى المهرجان وغادر الأطفال دار الجمعية وأولياؤهم يلهمون بالشكر والثناء على رجالها العاملين



## للتأقمة الفنية

### حفلة وفاء النيل بالراديو

وبينا كان المذيع يصف تفاصيل هذه الزينة إذا بالمدافع تصف من « العبقة » وإذاً بالبواخر المتابعة تصفر صفيرها المعروف تحي بعضنا بعضا إذنا بيد الموكب . وسار الموكب في وسط النهر . والموسيقى تصدح بأنغامها الشجية ويلبس النيل حلته السنوية فتسابق خفاف القوارب وصغار المراكب لتحيط بالباخرة وما يتبعها ويقرب الموكب من مكان الإذاعة فنسمع البواخر تشق النهر فيطربنا من بينها خرير الماء . فكأنما نسمع جلال موسيقى الماء . ولبت شعري من منا لا يطرب لهذه الموسيقى التي تعيش في كنفها ونحي على كاهلها منذ غابر السنين . وتعود المدافع فتدوي في النيل لتحية النيل ويختلط دويها بعزف موسيقى الجيش وموسيقى الماء . ومرح الشعب وضوضائه حتى خيّل إلى وأنا بمنزى أستمع إلى هذا الاحتفال إلى أقدم وسط هذه الممارك الموسيقية الحامية أسمع وأرى .

أترك الباخرة تسير في طريقها المرسوم لها وسط هذه المظاهر ، وتعال معي إلى السراقق المقام في الجزيرة حيث مكان الاحتفال ، فهناك سمعنا « زمزمار الطبل البلدى » يعزف من خلال الراديو وكان لعزفه روعة وأى روعة . أليس هذا « الزمار » هو الذى كان يهزج به قديما المصريين على ضفتي النيل منذ مئات السنين ؟؟ أليس هو الذى كان يتردد صداه بين جنبات الجسور

النيل هبة الطبيعة لهذا القطر العزيز ، سبب سعادته وروغائه ومشيع مجده وسنائه منذ فجر التاريخ ، تقى به المصريون في أساطير الأولين وشادوا به حتى بات معبودهم المقدس فلم لا تحتفل الآن به مصر وقد قال فيها « عمرو بن العاص » رضى الله عنه « يخط وسطها نهر ميمون الندوات مبارك الروحات يجرى بالزيادة والقصان يجرى الشمس والقمر » لذا جرى به الاحتفال منذ النصر الأول وقصة عروسه مشهورة يسجلها التاريخ ذكرى وعرة . واليوم تحتفل به البلاد رسمياً شأنها كل عام . إلا أن لهذا الاحتفال ميزتين الأولى إذاعة بالراديو لأول مرة والثانية تشريف حضرة صاحب السمو الملكى الأمير سعود ولى عهد المملكة العربية سراقق الاحتفال .

وأية علاقة تربط « الموسيقى » بهذا الاحتفال التاريخي إلا إذا لمست ناحية إذاعة لا سلكيا وهى ما نتعامل الكتابة فيها والنقد مها اختلف مكان الإذاعة وزمانها . سمعنا المذيع وقد كان واقفا على طرف الجزيرة الصغيرة ينيئا يتحرك « العبقة » من مرصاها أمام « سيرايميس » بسم الله مجربها ومرصاها . مزدانة بأحسن زينة فالاعلام خافقة . وألوانها بديعة فرعونية منسقة عليها . في شكل مثلثات تحاكي بها أهرام الجيزة .

بخلاف ما جرت عليه سنة ملحنى هذه الأيام من تقليد بعضهم بعضا .

وقديماً لم يكن الأستاذ داود غازقا بالعود فقط وملحنا نجيب، بل كانت إلى جانب ذلك مطربا من خيرة المطربين . وإتنا لنسر اليوم إذ يظهر لنا بعوده أمام الميكروفون يرأس تحت « ليلي » أحدث تليظة له في إذاعتها مساء ١٩ أغسطس وإليك مالا حظناه في هذا الصدد على تليظته نسجله له ولها :

### إلى مراد

هى الآنسة لى كريمة الأستاذ زكى مراد المطرب المعروف والذي يرجع إليه الفضل في إخراجها . غتنا في مساء ١٩ أغسطس وصلة من مقام « صبا » استهل بشرف « صبا عثمان بك » ثم بموشحة « غنى جفونك » ثم دور

ما أحب غيرك وانت مبهجة قلبي

باللى سلامك رد فى روى

من تلحين المرحوم محمد عثمان . ومعروف أن مقام « الصبا » من المقامات المصرية الصميمة التى تشجى، إلا أن كثيرا ما تدعو إلى الملل إذا طال الغناء منها من غير تصرف، وهكذا ما سمعناه في هذا الدور، ظل الصبا متسيطرا على المذهب والدور مدة طويلة ولم يخرجنا منه إلا « الهنك » الحجاز في « أنا بابكى لبدك عنى » ثم « الهنك » العجم في « بالسلامة جاني » أما الآنسة فلا زلنا معجبن بنوع صوتها وترديدها المحمود وحرصها في ضبط « الوحدة » ودقها في التسليم المحكم إلا أننا نسوق لها منا ملاحظتين نرجو أن تعمل على تلافيهما خدمة لها وللفن : —

وعلى مفارق الحقول وعند منعطفات الجداول ؟؟ أليس هو الذى لحن بالسليقة كل ما انتشر بين أهل الرف من لحن وشندو وحنين ؟؟ لى . شاه المحفلون أن يأتيوا به ليشهد الاحتفال بدوره ويشارك فيه فجاؤا بفرقة أخذت مكانها أمام السراق في ناحية ، وفي الناحية الأخرى موسيقى الجيش البيادة . فبينا كنا نسمع من الأولى تقاسيم الليل والموشحات والأغاني الشعبية الجميلة إذا بنا نسمع من الثانية منتخبات من « الياشمك » .. وهكذا ظلنا يتناوبان العرف، كل يغنى على ليله، إلى أن جاء حضرة صاحب السعادة محمود صدق باشا نائباً عن مولانا جلالة الملك فعزف السلام الملكي وبدأت مراسم الحفلة وكتبت الحجة الشرعية وأذيعت بالراديو .

وأخيرا . هذا النيل البار بشعبه الوفى لأهله والذي لا زال يتدفق شهيداً ويجري سلسيلاً هل نحن به أرباب وله أوفياء ؟ ... هذا ما يقوم التاريخ بتسجيله الآن فهل من مدكر ؟ ... ؟

### شيخ الملحنين

هو الأستاذ الكبير داود افندى حسنى، ومعلم أغلب الموسيقيين والموسيقيات، والبقية الباقية من عهد عبده ومحمد عثمان . تليظ عليه أكبر المطربين والمطربات وأوسعهم صيتا وشهرة، ولحن أكبر عدد من الأدوار والألحان الموسيقية بذل فيها عسارة فنه وإنك لتحس فيها روحه بعيدة عن التكلف والصناعة في سبك موسيقاه وصوغها بما تليظه عليه عبقريته . ولما كان الأستاذ - قواه الله - قد شهد مختلف العهود فأن ما يسجل له بالفن أن لم يلبأ يوماً إلى تغيير أسلوبه في لحن أو تقليد غيره فيه

وستهي لنا الفرصة لنقوم بسياحة موسيقية في مختلف بلاد العالم العربي .

ذلك أنها طلبت إلى وزارة المعارف تستأذنها في إذاعة الاسطوانات التي سجلها مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد بالقاهرة في دار المعهد الملكي للموسيقى العربية سنة ١٩٣٧ وهذه وافقت بدورها على ذلك وستبدأ المحطة هذه الإذاعات ابتداء من الشهر المقبل . وقد طلب إلى صديقنا رئيس التحرير القيام بما يتطلبه شرح الإذاعات من بيانات وإيضاحات خصوصا أنه كان السكرتير العام لذلك المؤتمر ولا بد أن سيقبل جمهور المستمعين على استماع هذه الإذاعات ويتذوقها لمعرفة الكثير من موسيقى الأمم العربية المختلفة لتوسع دائرة ثقافتهم الموسيقية ومعلوماتهم الفنية .

ولعل الذين أتيح لهم الحظ في حضور الحفلات التي أحيها الفرق الموسيقية لتلك الأمم التي اشتركت في المؤتمر لا يزالون يذكرون النجاح الذي صادفها في تلك الليالي وإن أنس لا أنسى أولئك الموسيقيين المراكشين والتونسيين والجزائريين والسوريين والعراقيين والأثراك كل يعزف ويتغنّى بأروع ما سجله قهرم الموسيقى البدع ألا فلتنتظر جميعا إذاعات هؤلاء الفنانين بفارغ الصبر شاكرين للمحطة باسم جمهور المستمعين توفيقا في هذا التجديد في الإذاعة

الله توتو

ويعود إلينا حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك فيسمنا مرة أخرى بمجموعة الاسطوانات الهندية التي سبق أن كتبنا عنها في عدد سابق فأقبلنا على سماعها وازددنا

١ - أن تدع التكلف في غنائها وتفتح فيها عند الغناء .  
فطلق الألفاظ حرة غير مقيدة

٢ - أن تتعلم العزف بالعود حتى يتم فضجها وتكمل موسيقيتها خصوصا أن الفرصة حاضرة والعود ريان أخضر .

### حياة محمد

سمناها في مساء ٢٤ أغسطس تذيع منولوجا تلحين رياض السنباطي من مقام « كرد » مطالمة : -

وداعا حبيبي على الرغم مني وكيف الحياة إذا غبت غنى  
أما صرتها فغادى ولكنه لا يواتها دائما بما ترضاه  
الأذان وتستحسنه بل كثيرا ما يحجرها إلى بعض التشاز  
كانت الآلة الظاهرة في فرقها النقارة ، النقرزان ، فقد بالغ  
اللاعب بها في العزف فسمعنا من غير مسب وبلا  
نظام ، يملأه السكتات والفواصل التي بين أجزاء المنولوج  
حتى خيل إلى أن بالمحطة خللا وأن بها تصليحا .

وسواء أكان هذا المنولوج قد عمل خصيصا للأنسة  
« حياة » أم عمل لحساب غيرها فوائده ما كان يصح أن  
يكون التغي والمناجاة مصبوبين عليها وعلى اسمها فيقال  
لها « يا حيائي عاتقني » فلم يراع في هذه المسألة ذوق  
الجمهور ومزاجه بل تم المتاجرة لها على مسمع من هذا  
الجمهور الطيب القلب .

### سياحة موسيقية حول العالم

ستطلق بنا محطة الإذاعة في أجواء موسيقية جديدة



عدة رسائل من بعض المستمعين يشاركوننا في هذا  
الثناء العظيم .

### تكرار معيب

عهد الأخوة محفظة بالروح والناش غير كذا  
واجب علينا نلاحظه في حين صفالك ودنا  
سبق أن لفتنا النظر مراراً في الأعداد السابقة إلى  
توخي عدم تكرار إذاعة أدوار . والتمسنا من المحطة ألا  
يفوتها هذا وضربنا لذلك أمثلة كثيرة عما سمعناه وانتقدناه  
في حينه . وقد شعرنا بتدقيق المحطة في عدم الوقوع في  
مثل ذلك إلا أنها عادت فأسمعتنا دور . عهد الأخوة ،  
من ابراهيم عثمان في مساء ٢٣ أغسطس ومرة أخرى من  
الشيخ علي الحارث في مساء ٢٥ منه . وبالطبع سنسمع  
شريط ماركوني مرتين لهاتين الإذاعتين فنبكون قد سمعنا  
الدور أربع مرات في أسبوع واحد وأظن أن هذا  
لا يرضى الجمهور خصوصاً وأن إذاعة الدور مرات كثيرة  
من شأنها أن تقلل من شجوه وتنقص من استساغته فنياً  
وتقضى على الشغف الذي يستولى على السامع عندما  
يسمع دوراً لم يطرئ أذنه من مدة .

معركة بروحاً ووقفنا فيها على المواضع التي تله لها الأذن  
المصرية والمواضع التي تنذر منها ، وأعجبنا بضروباتها  
وأوزانها وعلى الجملة قد طربنا لبعضها خصوصاً الاسطوانة  
الآخيرة الدينية التي يبتهلون إلى الله فيها ويدعونه ويتوسلون  
إليه . وحقيقة كان فيها الإتهال والدعاء والتوسل ، وعليها  
مسوح الدين والزهد والتصوف ، فأنتك عندما تسترسل في  
سماعها وتصل بك الاسطوانة إلى الجزء الذي فيه « الله  
توتو - الله توتو » يخيل إليك أن القوم قد أخذتهم  
« الجلالة » كما تشاهد عندنا طوائف المتصوفة وهم  
ينشدون ويذكرون في صفوف الأذكار وحلقات الأذكار  
وأولئك المولية الأتراك ورقصهم وأغانيهم .

وبهذه المناسبة أذكر أن مؤتمراً الموسيقي العربية  
لم يقمته أن يسجل هذه الأذكار وهذه الموسيقي الدينية  
باسطوانات ستتاح لنا الفرصة يوماً لسماعها من الراديو .  
على أن علاقة الموسيقي بالدين علاقة قديمة ليس الآن  
بمجال الحوض فيها .

وأخيراً نكرر الشكر للمحطة باسم الجمهور لتهيئتها هذه  
الإذاعات الطريفة كما شئى على الأستاذ مصطفى بك جزاء  
تقديم هذه الاسطوانات للمستمعين بالشرح الواقي الذي  
قرب إلينا فهمها وسهل علينا تدقيقها وقد وصلتنا أخيراً



# برنامج الإذاعة الموسيقية

من الأحد أول سبتمبر لغاية السبت ١٤ منه

الأحد أول سبتمبر سنة ١٩٣٥

صباحاً : سيد مصطفي  
مساء : احمد عبد القادر

الأحد ٨ سبتمبر

صباحاً : بلوك الحفر  
مساء : عباس البليدي

الاثنين ٢ سبتمبر

صباحاً : فاضل الشوا  
مساء : ليلى مراد

الاثنين ٩ سبتمبر

مساء : نادرة

الثلاثاء ٣ سبتمبر

صباحاً : سيد حسن  
مساء : رياض السنباطي

الثلاثاء ١٠ سبتمبر

صباحاً : اوركستر فؤاد حلي  
مساء : رياض السنباطي

الأربعاء ٤ سبتمبر

مساء : صالح عبد الحى

الأربعاء ١١ سبتمبر

صباحاً : عبده السروجي  
مساء : صالح عبد الحى

الخميس ٥ سبتمبر

صباحاً : فاضل الشوا  
مساء : رواية تمثيلية من عبد الله عكاشة

الخميس ١٢ سبتمبر

مساء : عبد الغنى السيد

الجمعة ٦ سبتمبر

صباحاً : الشجاعى وابراهيم حمودة  
مساء : ابراهيم عثمان

الجمعة ١٣ سبتمبر

صباحاً : مدرسة البوليس  
مساء : سكتة حسن

السبت ٧ سبتمبر

مساء : حياة محمد

السبت ١٤ سبتمبر

مساء : محمد صادق



# موزار

MOZART

الحال ، وأعلنه أنك ستحيي حفلة موسيقية على مسرح  
كرنتنر تور ، وبلغه أن السيدات سيقمن بنصيبهن في تلك  
الحفلة ، وهن على نجاحها لتقديرات .

حاول موزار أن يدفع لسانه إلى النطق ، ولو على  
الأقل ، ليتندر ، فغاه لسانه والتصق بجلته ، ولكنه ،  
بشق النفس ، تمكن من أن يبدى لمن حركة فبهن منها  
عدم قدرته على إجابة مطلبهن . هنالك علت الأصوات  
فدخلت النيدة « تون » ووجهت القول إلى موزار ، في  
أسلوب حماسي يثير العاطفة ، ويلب الحس . حتى إذا  
انتهت رفع موزار رأسه شامخاً وقال :

— سيداتي النيلات ، لو استطعت أن أصوغ من  
شكري لكن لحنا أوقعه على أوتار قلبي لقصيت بعض  
حقن فضلكن ، ولكن محابة ضعيف مثلي غمره  
إحسانكن . فتولاه العجز وغناه الأمكان ؟ لم يُعد الحق  
من قال :

لو اختصرتم من الإحسان زركم  
والعذب يهجر الأفرط في الحصر  
على أن قصوري في الأمانة عن مفروض الشكر ،

٨

ولقد ظلا يتساقطان الحديث طويلا ، إلى أن قطعه  
عليهما ليف من السيدات النيلات ، وجاءت النيدة « تون »  
في سرب من كراشم صواحبا ، في ثياب تهر الأعين ،  
وجمال يلفت القلوب ، ثم اتجهن فجأة إلى موزار واحتطن  
به ، ودفعن عنه استيفاني ، وشرعن يتحدثنه واحدة بعد  
واحدة ، وموزار يحكي لا يسعفه لسانه ، ولا يواتيه  
منطقه . فقد كادت المفاجأة تخرسه ، وأشملت في نفسه  
لهيب الذكري فوق ذاهلا والنيدة « تون » تقول :

— كيف ينبغي لك أن تترك فينا وتنض عن مظاهر  
الحفاوة والتبجيل وآيات التقدير التي تلازمك كخيالك أني  
اتجهت أو سرت ؟

كيف ينبغي لك أن تهجر فينا عروس « الطونة »  
ونخيلة الفن الموسيقي . . مابالك . . ؟ أقم الحفلات  
الموسيقية وحدك ، لاتعبأ بأحد ، وأخري حفلة الأكاديمية  
بمفردك تجدنا جميعاً في خدمتك . . إستاندن المطران في

البقاء في فينا فانها تعلم - أجزل الله لها الخير - أن مستقبل  
والدى ....

فقاطعت « تون » ، واتتحت به ناحية وقالت في أسلوب  
صحري مبین

- موزار !! لا تخيب رجائي  
- أبذل في مرضاة مولاتي دمي وحياتي .. ولكن ..  
- دع هذه الجمالة واستمع لي . في أسبوع الفصح ،  
وغالباً في يوم الخميس الكبير الموافق الثاني عشر من أبريل  
سأقيم في دارى حفلة موسيقية بارعة يشهدها أكبر القوم  
وعليهم ، وسيحضرها التينور المشهور آدم برجر وكذلك  
المغنية الأولى في التيازو الألمانى — الأناسة فيجل ..

برقت عينا موزار وقال في لهفة  
- سيدتى !

- نعم . سيحضر هذان الثابان . ثم ماذا ؟ فكر  
ياموزار ، وأنعم الفكر ، من يتصدر هذا الحفل وتكون  
له السيادة العليا ؟ خل فكرك يسمر إلى أشرف رأس  
وأسمى ذات

بهت موزار ووقف مفتوح الفم يقول في صرير  
مقطع متهدج  
- لعله صا ... حب ... الجلا ... له ...  
القي ... صر ؟

- نعم ، التيهى بنفسه  
- سيدتى الكريمة . أليق بى أن أسأل إن كان هذا  
القول حقاً ؟

- موزار ، أقسم بشرى . وما أبلغتك الخبر إلا بعد  
مرافقة جلالته . واعلم أتى أريد بذلك مفاجأة القيصر ،  
إذن لابد من بقاتك ، ياموزار ، ولا بد للقيصر من أن  
يسمعل ويشهد عبقرتك .

شفيع ينجنى من الكفران والجحود . يسعدنى أن أجيى  
رغباتكن ... ولكن ... المطران ... ياسيدائى ...  
المطران ... !

هنا انطلق من أفواه المجتمعات قهقهة عالية كأنها كانت  
على موعد مرتب ، وصاحت الثبيلة « تون » وهى تضحك  
ملء شدقها

— ألم أقل لكن ؟ المطران ... المطران دائماً ...  
أرأتين عجبوة كهذه ؟ نعمة أسبغها الله على خلقه . يحسبها  
المطران عن الناس ولا يتعم هو بها ... وهذه النعمة  
نفسها لا تفكر في الفرار من الحبس . ولا في الزوال عن  
جاحدها وكافرها . يجب أن تقم في فينا لا تبرحها . هانحن  
أولاء جميعا نتعاهد معك لتلقى عليك دروسا في الموسيقى  
تكتمل لك الحياة الرغيدة والعيش الهنيء . حتى إذا أبلت  
الأيام ثلك . واطمانت لها أرحانك إن شئت . فانظر  
ماذا ترى ؟

بلغت الحيرة من موزار أن كان مبهوتا . تلطفت  
السيدات إليه ، وابتساماتهن الجذابة الساحرة ، وتوددهن  
المبذول . وضراعتن المؤثرة المذنية . ألفته في جحيم من  
الوجوم لا يعرف مده . فما يعلم إن كان إنسانا يتمتع  
بكافة حقوق الإنسان ؟ أو حيوانا زمام حريته في يد  
مولاه ؟

صمت وكان صمته يلغا . حتى إذا هتف به السيدات  
تنبه وقال في لهجة المأخوذ

— أعد سيدائى . ملاتاك الرحمة والحنان . أن أستاذن  
المطران وأحيى حفلة موسيقية بمفردى قبل مغادرة هذا  
البلد الجميل . ولتعذرنى صاحبة المجد الأثيل ، الثبيلة تون ،  
التي أجعلها لإجلال لعقيدتى ودينى . من إصرارى على عدم

- آه .. وبلى .. لو أن المطران ...

- ما هذا المطران الأبدى . يا صديتى ، المطران ،  
المطران دائماً ، أخذ الله أنفاسه . وأسكن نأتمه . لماذا  
يصل إلى سمع هذا المطران خبر الحفلة ؟  
- إن لم أخبره ، فكيف يكون موقفى إزاء ما تتناقله  
الأسنن ، ويتداوله الناس ؟

- الحفلة خاصة بى وهى فى دارى ، وجمالة القصر  
لا يود الإعلان عنها أو الدعوة لها ، فن الخطل لإبلاغ  
المطران بها . أحسبك فهمت . لا ينبغي لأحد أن يعلم أن  
جمالة القصر سيشرق تلك الحفلة ، ولذلك يتعذر على  
هذه المرة ، أن أتمس لك الترخيص منه .

- يا صاحبة النبيل ، سأعرف كيف أنزع منه الترخيص  
سأعله عن حفلة الغد فى الأكاديمية ، وأصف له ما يلائمه  
من النجاح بفضل همته ورعايته ، وبذلك أتمكن من الحصول  
على رضائه . إنى أعرف ذلك ، ولعلك ، ياسيدتى ، تعلمين  
حقاً مقبى للفتاق وكرهى للربا ، ولكن فى سبيل إرضائك  
أضحي حتى بـمرة نفسى

- شكراً لك . سترى ، ويجب ألا يغيب عنك أنه  
يجزئنى ويمز فى نفسى ألا تحضر حفلتى ، مهما كان العائق  
قاسياً .

إلى هنا انتهى حديثهما . فضاخته التيلة « تون »  
وضغطت على يده وهى تصافحه كأنها تذكره وتؤكد عليه  
ثم انصرفت وانصرف وراهما الجهور رويداً رويداً ،  
واستعد موزار ، كذلك ، للانصراف ، حتى إذا بلغ  
الباب رأى « بروتى » فى انتظاره ، فتقدم إلى موزار  
يقول له

- خبر جديد ، يا أستاذ . أحسبه هاما

- وما هو ؟

- أبلغنا النبيل « أركو » . بناء على أمر المطران ،  
وجوب سفر الفرقة الموسيقية حالا . ولهم أن يأخذوا  
التقود الضرورية من المدير « كلينباير »  
كاد موزار يفقد النطق لهول الخبر ، ولكنه تماسك  
وقال :

- كيف ؟ ولم هذه السرعة ؟ ثم ماذا ؟

- ومن يرغب من الموسيقيين فى التخلف والبقاء هنا  
إلى أن يحين موعد السفر النهائى ، يجب أن يتكفل نفسه  
ويتحمل نفقات إقامته

- إذن فسأبقى هنا ، فما يزال لدى عمل أعمله ، وعلى  
كل حال ، يجب على « أركو » أن يبلغنى ذلك بنفسه ،  
وحينئذ أستطيع إبلاغه نزولى عن حق فى نفقات  
الإقامة والبقاء.

ثم دارت برأسه المواجس واتحى يناجى نفسه « كل  
شيء معقد ، ما أكاد أجدر لى منه مخرجاً . ماذا ؟ أترك  
فيما وهى معقد أملى ومحط رجائى ؟ كلا . سأبقى بها مابقى  
المطران . جل شأنك . يارب ، أما لهذا النبيل حد أستقر  
عليه ؟ .... سأضل المطران وأنا كـه أيضاً . ولكن  
فى جملة واحترام ، ولن يفك من يدى أو يتمكن من  
المهروب منى . . . إن هذه السعادة التى تتلقاها هنا من  
مختلف النواحي . حرام أن أفرط فيها أو أوليا نظيرى .  
موزار كن يقظاً واهزأ بهذه العقاب . . .

استأذن موزار فى التول بين يدى المطران فأذن له ،  
واستقبله ، كمادته ، بما جبل عليه من الغلاظة والفظاظة ،  
وقسوة الجانب وخشونة الكلام . وابتدره سائحاً فى وجهه

- ماذا تريد ؟

- يا صاحب الأمانة العالية . والياقة المباركة . أرجو

أن يتفضل سموكم بالتريخيص لي في إحياء حفلة الأكاديمية وأنتس البركة عليها من قداسكم .

- لا بأس ، وبعد ؟

هنالك انطلق موزار يقص على الأمير حديثه ، في أسلوب عذب . ويان جزل . وكلم مطهرة . والأمير يقاطعه حيناً . ويصني إليه حيناً . وموزار يسترسل في اختراع الأكاذيب حتى كسر حدته . وألان عريكته وخفف قسوته . ولا تسل كيف كان إعجاب ذلك اللفظ المتعرج حين ألقي موزار على سممه وصف شهود الحفلة من غاية القوم لسيدته وإمارته التي يظلمها سلطانها . وتنامم الجمل العاطر على الأمير وعظمة إمارته ، والنظم الباردة التي يجرى عليها بلاطه وخدمه ، والسعادة التي وصلت إليها السبورج في عهده ، والرق الذي شأت به كبريات البلدان ، وحسن إدارة الأوقاف وغلتها . إلى غير ذلك مما يرجع الفضل فيه إلى سمو الأمير وحده ، وسهره المضني على شعبه ورعيته . وعمله المتواصل على إبعادهم ورفاهيتهم اطأنت نفس موزار لهذه الأكاذوبة التي ألقأته إليها الفنورة . وظهبت بوادر الارتياح والسرور على وجه المطران فظل يلقي الأسئلة طالباً المزيد من الأيضاح والبيان فيجيبه موزار باختراع عقله غالباً فيه حتى أرضى كبرياء ذلك المتعطر وأشبع شهوة نفسه . فلم يداخله شك في حديث موزار ، بل اعتقده صحيحاً لامية فيه ولا اقراء فابتمس للفنان ومازحه . وأحسن له القول وخصه بشئ من الاحترام .

وحينئذ رأى موزار الفرصة سانحة . فتقدم إلى أميره في خضوع وتلطف يقول :

- مولاي . الأمير المجل . أنأذن لي بربما آخر ؟

- تكلم

- هذا الرجاء ، يامولاي ، يتعلق بوقت السبورج فينبغي أن نبرهن لاهل فينا ، بأوضح دليل وأجلى بيان ، عن حسن إدارته . وعظمة إمارته ونبالة أميره ، ونزاهة حاكمه . . يعلم سيدي أن السبورج لم تمثل في حفلة الأمس إلا بموقف واحد خصص لها في برنامج الحفلة ، وذلك الموقف ، وإن نال إعجاب الشهود واستحسانهم . إلا أنه غير كاف لأظهار العظمة في ثوبها الحقيقي ، ولذلك أرى . إذا وافق السيد الجليل . أن نقوم بمفردنا بأحياء حفلة خاصة تدهش الناس وتظهر لهم الأمر واضحاً جلياً ، وأنا كفيل بالنهوض وحدي بما يتطلبه هذا العمل الشاق المجيد .

- أعرف . ياموزار ، أن رأيك ناضج ، ورأسك مفكر ، ولكن كيف نبدأ العمل ؟

- مولاي . أعزك الله . أترك هذا لي ولكن مطمئناً لقد وضعت تصميماً .

- أوافق ، ياسيد موزار ، على أن نخبرني بعد إتمام معدتك .

- ذلك ، يامولاي ، واجبي المقروض ، تحتمه على الطاعة والأخلاص . . . . ولي الخامس آخر ، ياصاحب الشرف الرفيع ، أرجو إجابتي إليه فضلاً منك وإحساناً ، ذلك أن النيلة « تون » ستجي في مساء ١٢ من أبريل حفلة عائلية صغيرة في بيتها ، احتفالاً بعيد الفصح ، وقد كاشفتني بحاجتها إلى في تلك الحفلة ، وإن فضل مولاي لا يضيق بهذا بل يتسع لما هو أكبر وأجل .

- لماذا لم تطلب إلى البارونة نفسها هذا الطلب ؟

- مولاي ، النيلة « تون » لم تجد في نفسها الشجاعة الكافية لمناقشة سموكم في هذا الشأن الصغير ، وعلى الأخص بعد أن شرقتها بقبول رجاها الأول . . . ولقد

قالت : « أخشى أن يرفض الأمير طلبي لأنه ، واعتذري  
يامولاي ، سريع الغضب »

فضحك المطران ضحكا عالياً وقال :

- إنما غضبي لم يكن إلى هذا الحد خفياً .

- أما أنا فأخاف غضبك وأخشاه ، فأنى واقع فيه  
أبداً ...

فاستم المطران وقال :

- أتم أيها الموسيقيون طيور ليس من السهل المحافظة  
عليها ، فإذا تهاونا في مراقبتكم وشدة الحرص عليكم أطلقتم  
أجنحتكم وتوآتم عرش الهواء .... ولقد يتخيل إلى أن  
سيفانكم صنعت من الزئبق فهي دائماً الحركة لا يستقر  
لها قرار .

- اعترف ، يامولاي حقاً ، أن بنا هوساً ، وأن  
الموسيقيين قوم 'متهوسون' ، ذلك بأن العواطف تتحكم في  
مشاعرهم .

- جميل منك هذا ، ياموزار ، وستعرفون من اليوم  
أننى لست بالرجل الغضوب ولا السريع الغضب .. وقد  
أجبت رجلك الثانى .

كاد الفرح يقتل موزار ففتح فاه فى خبل وهو يقول

- أضحج هذا يامولاي ؟

- عجباً ! أنت تعلم كأتى .

- مولاي .... صاحب .... السمو ....

- اذهب الآن إلى السيدة الثيلة وبلغها أنى أجبت طلبها

- ألف شكر وألف ثناء . فلقد أسعدتنى . يامولاي

السعادة كلها ، أجزل الله لك الخير .

انحنى موزار وأسرع فى الخروج حتى إذا بلغ باب  
القصر تردد أين يذهب وأى سبيل يولى شطرها ؟! أيسارع  
إلى الثيلة « تون » فيزف إليها بشرى موافقة المطران ؟

أم يبدأ الاستعداد لحفلة الغد ؟ بدت علامات الحيرة على  
وجهه وحركات جسمه منهية ثم ما لبث أن استقر رأيه  
على أن يذهب أولاً إلى أسرة ويبر حيث يستطيع أن  
يظهر فى بيتن كل ما يكتنه فؤاده من السرور والبهجة ،  
فى طلاقة وحرية . لا يعوقها عائق ، ولا يقف فى سبيلها  
حائل . فقصده إلى منزله ووقف على باب سكنه يجذب  
جبل الجرس ، فيدقه بشدة دقات متوالية ، أزعجت  
كونستانس التى كانت منهمكة فى تقشير البطاطس لأعداد  
طعام الغداء . فقامت إلى الباب مدهوشة خفية أن يكون  
وقع حادث .

فلما سم موزار الانتظار ، وكلت يده من الدق اقتحم  
الباب ودخل فواجه كونستانس فجاءها بقوله .

-- تعالين جميعاً . أسرعن ، ولقف كل مكانه مكانه  
إنى سألقى عليكم خطاباً عظيماً .

-- ماذا حدث . ياسيد موزار ؟ هل مات المطران ؟

-- كلا . إنه حى يتمتع برغد العيش وقوة الصحة  
والعافية . إنه رجل مدهش : سبحان من ذل قياده . .  
أسرعى وأجعى أفراد العائلة فانى أريد أن أنكلم .

-- ليس فى البيت سوى . أما جوزيفين فقد ذهبت  
إلى الخياطة . وأما الوالدة وصوفيا فتوجهتا إلى السوق  
-- عجباً : إذن فلأفرضك جمهوراً أحاضره وأخطب

فيه . قفى فى ذلك الركن صامتة دون حراك ، وإذا  
سمعت ، أرجو أن ترفى رأسك قليلاً .

وقد اعتنى موزار مقعداً وبدأ يقول :

-- أيها السيدات ، أيها السادة .. أشكر لكم تفضلكم  
بالحضور ، وأحمد لكم ما تفضلتم به من الأصغاء والانصات  
ساحدكم حديثاً عجباً عن المطران الذى انقلب ملكاً كريماً  
بعد أن عهدتموه شيطاناً رجياً . واليك القصة « يتبع »



## سمعی ملی یکاه (سلطانی یکاه) کج عارفیک

۱. اقصای سبک

۲. مقام: ابراهیم

۳. مقام: ابراهیم

۴. مقام: ابراهیم



# بَشْرٌ وَفَرْحٌ فَزَا جَمِيلٌ بَاتٌ

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

# بَشْرٌ وَسُلْطَانٌ فِي كَافِ نَدِيمِ أَغْنَا

أَسْرِدْ مَعْتَهُ دَوِيكُ

1

2

3

4

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

# مجلات بوزنتس

M  
A  
I  
S  
O  
N

تأسست ١٨٩٧ سنة

اسجل بقراري رقم ١٢٧

شارع ابراهيم باشا رقم ٢٠ بصرى

تليفون ٤٢٤٦٦

متمجروشه صناعة وتعليق وتجديد كافة انواع الآلات الموسيقية وأدواتها  
متمجهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Dacha - Le Caire

Tél. 42466

R.C. 127

Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهرية

الذى لا يزال متبعا

لاتتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

جنيتها وربع



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

أَسْمَاءُ دَوِيلَه

B U S N A C H M A I

لَيْسَ فِي بَيْتِكَ

٧٢٨١ شمس

١٣٣١

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

٢٢٣٣

لَيْسَ فِي بَيْتِكَ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

50. Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

١٢٥٥٥ ٢٢٣٣ ١٢٥٥٥ ٢٢٣٣ ١٢٥٥٥ ٢٢٣٣

لَيْسَ فِي بَيْتِكَ

لَيْسَ فِي بَيْتِكَ

لَيْسَ فِي بَيْتِكَ



لَيْسَ فِي بَيْتِكَ

لَيْسَ فِي بَيْتِكَ

١٢٥٥٥ ٢٢٣٣

لَيْسَ فِي بَيْتِكَ

taine amélioration se révèle dans la versification grâce aux soins de grands versificateurs. Nous possédons pour les Dors un bon nombre de mesures variées et de rythmes divers.

**Al Taktouba.** — En arabe littéraire c'est le Ohzough : pluriel de Ahazig, on entendait par là une chansonnette d'une composition soignée dans les détails. On disait, par dédain, qu'un tel n'excellait que dans le Ohzough. Ce mot là correspond exactement à ce que nous appelons aujourd'hui Al Taktouka dont la composition musicale est aisée et facilement saisie de tout le monde ; c'est, pour ainsi dire, une sorte de Zagal. A l'origine le Taktouka, les femmes seules le chantaient, puis il passa dans le domaine des hommes.

Populaires, très répandues, faciles à chanter, les Taktoukas ont le mérite d'inciter le peuple à la vertu et de le détourner du vice.

**Al Anahiz (les Hymnes).** — Ils ont récemment apparu chez nous ; on les chante fréquemment dans les écoles ; nés en Egypte avec le théâtre, ils ont été introduits dans les écoles. C'est une forme de Mouwachah, en vers parfaits. Mais tout ce qu'on a fourni jusqu'ici est composé sur une mesure unique qui se répète indéfiniment. Aussi, à cause de cette uniformité de sens et de cadence ; les trouve-t-on fades, monotones et ennuyeux même.

**Le Monologue.** — C'est une sorte de Zagal où l'auteur se propose

de développer une pensée morale, de révéler un coin ridicule des mœurs, ou bien de relater une anecdote gaie.

Ce genre se caractérise par sa composition imprégnée de musique occidentale. L'artiste doit s'associer à ces récitation des gestes parfois comiques, qui interprètent les idées et les sentiments.

N'oublions pas que le monologue est une importation européenne ; il est d'un fréquent usage en Egypte depuis quelque temps.

## Les Motions

De ce qui précède, nous tirons que la poésie arabe est très riche en fait de mesures, que le Mouwachah et le Zagal offrent également un nombre indéfini de rythmes, et que la versification, avec la possibilité d'inventer toujours de nouvelles mesures se prête sans difficultés à revêtir n'importe quel rythme musical.

Sur cela, la musique à mon avis, n'a pas à craindre d'entraves, du côté de la versification, qui est souple et élastique, se plie à toutes ses exigences sous ces triples formes, poésie proprement dite, Mouwachah et Zagal.

Je propose :

1) De constituer une commission comprenant poètes, compositeurs et chanteurs qui aura pour mission de composer des chants de différents genres. La méthode de travail de cette commission consistera en ceci : Les compositeurs trouveront des airs simples, convenables au rythme désiré pour la chanson ; ensuite les poètes fe-

ront des vers dont les mouvements s'harmonisent exactement avec ces airs, enfin on exercera les chanteurs et les exécutants à les chanter et à les jouer effectivement.

2) De former une autre commission composée d'arbitres pour les apprécier et en permettre la diffusion.

3) De former une commission de poètes, de compositeurs et de chanteurs en vue de composer un hymne national.

4) En ce qui concerne les noms des modes, il y en a qui sont persans, turcs, arabes, en langue européenne, je propose de les unifier tous et de les remplacer par les termes arabes correspondants.

5) De nombreux chants sont composés sur un seul air. Si un de ces chants contient plusieurs parties, elles se ressemblent par leur composition musicale. Je conseille donc de varier la composition afin d'éviter la monotonie.

Exception faite, bien entendu, pour le début et la finale de la chanson.

6) Il est inadmissible que toutes les chansons soient érotiques ; en revanche il est bon que les unes soient descriptives ou expressives, les autres morales ; il faut qu'elles touchent à tous les sujets importants et embrassent tous les aspects de la vie sociale.

On doit composer des chansonsnettes qu'les ouvriers, les artisans et les gens de métier pourront fredonner tout en accomplissant leur tâche.

7) Je propose d'introduire dans les écoles secondaires l'enseignement de la versification arabe.

déliçats ; il se cornaissait à la musique ; il faisait de la poésie et la mettait en musique et les chanteurs la chantaient ; enfin il jouait du Qanoun ».

Ce qui incita les Andalous à créer Al Mouwachah, c'est qu'ils avaient constaté que la poésie, quoi qu'en eût fait pour en couper les mesures, se refusait à suivre le rythme musical voulu ; que les Orientaux disaient la poésie puis la mettaient en musique, que la composition, pour cela, n'était pas libre, et, enchaînée et gênée par la cadence poétique, n'arrivait pas à exprimer fidèlement les sentiments. Tel un individu qui, achetant un habit tout fait, tâche de l'allonger d'un côté et de le raccourcir d'un autre pour pouvoir l'ajuster à peu près à son corps. C'est pourquoi les Andalous voulurent soumettre la poésie à la musique, et non la musique à la poésie ainsi que le firent les Orientaux. Considérant les Andalous des occidentaux.

Ils violèrent les règles des mesures de la vérification et ne s'y conformèrent pas.

Ce qui les encouragea à ne pas respecter la métrique c'est que les poètes de la première période du règne des Abbassides apportèrent certaines modifications aux mesures connues, comme Mosslem Ibn el Walid, puis modifièrent les rimes, comme nous le constatons par certains vers de Baschar et d'Ibn el Moutaz ; ce qui amena la création d'El Mouwachah qui modifia à la fois la cadence et la rime. La Mouwachaha se fait tantôt sur un mètre déjà connu comme par exemple celui d'Ibn Sahl et celui d'Ibn El Khatib ; ces deux Mouwachahs sont composés sur la mesure El Kamal tantôt, faute de mesures, on en crée. On a dit même que l'Egypte importait certains airs de Grèce, composés sur des rythmes simples, qu'on jouait sans paroles sur les instruments

de musique. Les chanteurs, adoptant un de ces airs, faisaient bien attention aux mouvements rythmiques durant l'exécution, tout en marquant les accents ; ensuite ils composaient la poésie sur son air de façon à former un Mouwachah bien cadencé.

N'allez pas croire que les Andalous, en créant les premiers le Mouwachah, dépassent, dans le domaine de la musique et du chant, les Orientaux. Ceux-ci maîtres incontestables en musique, y excellent merveilleusement. Le Livre des chants « Al Aghani » est surchargé de récits d'illustres chanteurs et musiciens incomparables. Les Andalous n'étaient donc que de médiocres imitateurs des Orientaux. Aussi bien la musique ne prospéra chez les arabes de l'Espagne qu'à l'arrivée de Zeriab le persan, sous le règne de Abdel Rahman II. Cet artiste était au service du Khalif Abbasside Al Mahdi et le disciple de Ishak Al Moussili.

Celui-ci pense-t-on, ayant remarqué le talent de son élève, eut une telle crainte de perdre sa haute position auprès du Khalife qu'il lui suggéra de quitter Baghdad pour l'Andalousie.

Les Mouwachahates se chantent depuis longtemps en Egypte ; seulement, leur choix est entaché de mauvais goût ; on ne sait pas choisir ce qu'il y a de plus raffiné, de plus riche de sens dans les mots, de plus parfait comme cadence dans la versification. D'habitude, les chanteurs les chantent à l'unisson, sans laisser entendre nettement les mots ni laisser discerner clairement le sens ; ce qui frappe l'oreille c'est une succession de sons agréables se déroulant sur un rythme particulier.

Nécessairement, les chanteurs font usage des Mouwachahates comme prélude pour les chansons. Ainsi, le chanteur commence le Dor par le Mouwachah.

Il est à remarquer qu'en ces derniers temps la langue vulgaire s'est glissée dans le Mouwachah.

**Al Mawlaweya.** — Ce genre, dit-on, prit naissance à Baghdad, après le massacre des Parmicides. Al Galal, définissant le Mouwachah, dit que Haroun Al Rachid, après l'exécution de Gaafar le Parmicide, défendit de lui adresser une élogie quelconque. Cependant, une esclave de sa cour lui adressa quand même une élogie de deux vers taillés sur un mètre spécial et se mit à les chanter en disant : au Mowlaweya ? Mowlaweya ? Voici les deux vers :

O Chateau ! Que sont devenus tes maîtres Persans, Rols du monde, ceux qui t'ont protégé armés de boucliers et de lances ? Tu trouveras, replique-t-Il, des cadavres enfouis sous le sol en ruine, réduits, après l'éloquence, au mutisme et au silence.

Ainsi se fonda le premier Mawwal. Al Rachid, raconte-t-on, lorsqu'il eut appris ce fait, fit appeler l'esclave et voulu la punir pour sa désobéissance ; mais elle lui dit : O Prince des croyants, tu interdiss de leur adresser ces éloges en poésie, mais mon œuvre y est absolument étrangère puisqu'il manque le ton littéraire pur.

Le Khalif fut convaincu par cet argument. En étudiant la cadence de ce genre on la trouva faite sur la mesure « El Bassit ». Il en existe deux formes : Vert et Rouge (Khodr et Homre). Le dernier, d'un emploi fréquent dans la Haute Egypte, se caractérise par une riche variété de rimes.

## Al Dor

Originellement on donnait ce nom à une partie de Mouwachah ; il se compose de « mazbah » et « Al Dor » il est dans le genre de Zagal. Il y a peu de temps, les Dors manquaient de fond et de forme, mais maintenant, une cer-

# Rapport sur la composition, présenté au Congrès de la musique arabe par le Prof. Aly El Gareem

## Al Kassida

Poème composé sur une des mesures connues de la poésie arabe et se distingue par une expression correcte et conforme à la langue arabe pure. Le poème jouait le plus grand rôle avant le relèvement de la musique en Egypte au moment où le chant était très en faveur dans les cercles du Zikr ; le chanteur mystique commençait par invoquer l'esprit des Saints et leur demandait du secours, puis il se mettait à chanter le poème sur le timbre du Zikr. Les chanteurs ne chantaient que la Mawalaweya et, chose curieuse, ces chanteurs s'en tenaient, à ce moment là, à un nombre très restreint de poèmes qui n'étaient pas de la bonne et charmante poésie, malgré la richesse de la poésie lyrique et l'abondance de ses formes à toutes les époques de la littérature arabe. Il n'était plus question après, si ce n'est en province et dans les fêtes de la naissance des Saints, de ce genre de poème chanté qui disparaît devant le torrent de l'innovation dont les initiateurs furent Abdou el Hamouli et Mohamed Osman qui ont réhabilité la musique instrumentale. Aussi leurs noms ont retenti longtemps dans tout le pays qui se passionna à leurs nouveaux chants, lesquels en dépit de leur nouveauté, furent accueillis favorablement par le public. Les formes en vogue à ce temps

là furent la Mouwachah, le Mawalaweya et le Dor.

Quant au poème, on l'avait écarté et on ne le chantait que très rarement. Cet état de choses a duré jusqu'à ces derniers temps où le poème reprenant, dans une certaine mesure, sa première place, les compositeurs se sont intéressés à la composition des poèmes. Peut-être que cela est dû aux progrès réalisés par le peuple égyptien en fait de culture intellectuelle et au dégoût que lui ont inspiré à la longue ces chansons incapables de traduire sincèrement ses émotions. La préparation du poème a été accompagnée de deux phénomènes : le bon choix de la poésie et l'ingéniosité de sa composition.

Au début du théâtre, en Egypte, la poésie mise en musique était en honneur et fort appréciée. Le fameux chanteur Chelkh Salama Hegazi a brillé, dans ce genre, d'un vif éclat. Mais, avec l'évolution du théâtre en Egypte, ces derniers temps, on l'a négligée et elle a presque fini par disparaître.

On rencontre aussi la poésie lyrique dans les récits célébrant la naissance du Prophète (Mouled el Nabi) ; il en reste quelques traces encore aujourd'hui.

**Al Mouwachah.** — Il apparut d'abord en Andalousie, où il fut inventé par Mokaddam Ibn Moaffer, un des poètes du prince Abdallah el Maraguant, puis adopté par Ahmed Ibn Abd Rabbob, l'au-

teur d'El Ekd el Farid. Ces deux précurseurs furent encore déposés par Obadah el Kazzaz, poète favori d'El Mostassim, Roi d'Alméria, un des rois de Moulouks el Tawalf.

Le Mouwachah incarnait le talent de l'esprit inventif. Parmi les plus remarquables compositeurs d'El Mouwachah, il faut citer El Aama al Toutall et le médecin Ibn Bujah (335 de l'Hégire) à qui on attribue les différentes formes de chant qu'on trouvait en Andalousie. Il ne faut pas oublier non plus Ibn El Labbana (507 de l'Hégire), Ibn Sahl el Israili et Lissan el Din Ibn el Khatib.

D'Espagne le Mouwachah passa en Orient ; quelques poètes s'y essayèrent, mais sans pouvoir égaler les poètes andalous. Leurs Mouwachahs souffraient d'affectation et d'emphase et manquaient de mots souples et harmonieux. A la tête des meilleurs auteurs orientaux, il faut signaler Ibn Sanaa el Molk qui donna un célèbre Mouwachah, chanté encore à présent. Le voici :

Kallili ya sohba tiganal Roba  
Behati Wagall Siwaraha Mon  
ataf Al Gadwall.

Après ce dernier auteur, surgirent en Egypte et en Syrie beaucoup de poètes dont le plus célèbre fut le poète musicien et compositeur, Chams el Dine el Dahane (721 de l'Hégire).

Ibn Chaker el Kotbi dit de lui :  
« J'aisais des vers gracieux et

ter l'histoire pour comprendre les « Maquamates » et les « Douroubs », l'échelle et l'histoire des instruments musicaux. Notre Commission est donc l'alpha des autres Commissions.

Elle souhaite, comme résultat de ses travaux, l'impression d'une collection complète des ouvrages arabes de musique.

Si la Commission de l'Enregistrement reproduit la voix du présent par les célèbres disques « His Master's Voice », notre Commission dans une suite de volumes scientifiques, vous donne la voix du passé.

L'Egypte n'a-t-elle pas donné naissance à « Al Hossein Ibn AH al Maghrabi » et « Al Mousabba-

hi », au 7ème siècle de l'Hégire ? Chacun de ces auteurs a produit un ouvrage d'après le style de « Kitab al Aghani » écrit par « Aboul Farag ». C'est également l'Egypte qui a offert au monde le célèbre Al Falaki Ibn Younes qui a composé un ouvrage de louanges sur l'« Oud », sous le titre « Al Oukoud wal SouOud ».

De la terre bénie du Nil est sorti Ibn al Haitham qui a donné des explications complètes et des commentaires exacts sur les théories musicales d'Euclide.

Dans ce pays, a vécu Abu Salt Umayâ. Son « Risala Fil Mousika », était d'une importance telle qu'il fut mentionné dans les ouvrages hébreux. Al Bayasi le favori de Salah el Dine le Victorieux,

était un musicien d'une condition non inférieure. Alam el Dine Kaiser de naissance égyptienne, était le plus célèbre de son temps par ses théories musicales.

Ibn al Tahan est un autre musicien Egyptien qui a composé un ouvrage sur la musique, considéré comme très important dans son genre, car il traite de l'histoire musicale et de ses théories en mêmes temps.

Tous ces écrivains ont vécu avant le VII<sup>e</sup> siècle de l'Hégire.

Aujourd'hui que les trois belles semaines du Congrès sont encore présentes dans notre mémoire nous souhaitons que l'Egypte reprenne sa situation florissante de jadis dans le domaine des arts islamiques.

# MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad Ier (Tél. 2305)

**PIANOS HOFMANN**  
**et**  
**RADIO TELEFUNKEN**



sous ce titre : « Un ancien maître du Oud Maghrébin ».

Et d'autres ouvrages dont le Baron d'Erlanger prépare la traduction.

c) La Commission recommande l'obtention des photographies de tous les manuscrits arabes importants et de les garder soit dans la Bibliothèque Nationale soit dans la Bibliothèque de l'Institut de la Musique Orientale.

d) La Commission recommande l'obtention des photographies de certains manuscrits persans et turcs, car, après la période de Safi el Din, ces manuscrits sont nécessaires pour bien connaître le progrès théorique de la musique arabe.

## Chapitre V

5) Quels sont les ouvrages qui n'ont pas encore été publiés et comment les imprimer ?

Les manuscrits non imprimés sont tous ceux qui n'ont pas été mentionnés dans la réponse à la quatrième question.

Après une longue étude la Commission a pris les décisions suivantes :

a) La Commission recommande la formation d'un Comité qui choisira les manuscrits les plus importants et les fera traduire et imprimer.

b) Chaque manuscrit choisi devra être présenté avec un fac-similé, un commentaire et une traduction en langue européenne.

c) Demander au Gouvernement de fournir les fonds nécessaires pour qu'il ait une source sûre que l'on consulterait sur les ouvrages arabes traitant de la musique et d'aider ceux qui se chargeraient d'éditer ces ouvrages.

d) La Commission recommande que les manuscrits des poèmes

écrits pour les « Noubah » et les « Toubou » et d'autres genres de musique soient publiés, spécialement ceux qui contiennent des sujets et non seulement des chants érotiques car il faut que le compositeur moderne ait un grand choix de sujets pour varier la composition musicale.

e) Il est nécessaire d'imprimer les ouvrages qui, du point de vue religieux, traitent de la permission et de l'interdiction du chant, ainsi que ceux qui traitent des chants coraniques. Il sera préférable aussi d'imprimer des ouvrages contenant au moins l'essentiel de l'histoire de la musique dans l'Islam.

## Chapitre VI

6) Cette publication profiterait-elle à la musique dans les pays de langue arabe ?

En réponse à cette question Monsieur le Baron Carra de Vaux dit que les Beaux-Arts ont une grande importance chez toutes les nations de langue arabe.

Le premier de ces arts est la Musique. Etant donné la grande importance accordée à cet art dans les siècles passés par les musicologues musulmans et comme la musique ne peut progresser que par l'étude des anciens manuscrits, essentiellement importants, il considère comme absolument nécessaire l'impression de ces manuscrits.

Le Professeur Docteur Wolf dit que chacun connaît la grande influence que la musique arabe avait sur la musique du Moyen-Age dans l'Europe occidentale. Il est nécessaire de comprendre la musique arabe pour pouvoir apprécier la musique du Moyen-Age. En un mot, la traduction et l'impression des ouvrages arabes sur

la musique n'aideront pas seulement à comprendre la musique arabe proprement dite, mais aussi à comprendre la musique de tous les temps et de tous les lieux.

M. Mohamed Kamel Hagag dit que l'utilité des manuscrits n'est pas douteuse, car elle nous permet de suivre les différentes étapes de la musique arabe depuis son évolution jusqu'à nos jours. Elle nous aide aussi à reconnaître ce qu'était la musique arabe durant sa période florissante au temps de Haroun el Rachid, et nous permet de comprendre « Kitab al Aghani » et de déchiffrer quelques unes de ses énigmes. D'autre part, l'échelle musicale ne peut être comprise sans avoir étudié la musique du temps de Al Khalil Ibn Ahmed, Al Kindi, Al Farabi, Ibn Sina Safi el Din et Ibn Ghaili et autres.

## Conclusion

Le Président de la Commission remercie Messieurs les Membres de la Commission d'Histoire et des Manuscrits de leur collaboration et tient à signaler les services précieux de Fouad Eff. Mouhaghab, qui a aidé la Commission dans ses travaux.

Les travaux de la Commission ne doivent pas tarder à avoir de bons résultats, ceci non seulement à cause de ses efforts, qui, la Commission l'espère, seront approuvés par les membres du Congrès, mais aussi par l'activité personnelle et directe de ses membres.

Sans vouloir exagérer l'importance de notre Commission, nous sommes persuadés que les autres Commissions auront souvent recours à nos travaux, car les recherches de chacune d'elle se basent forcément sur l'histoire. Il est en effet nécessaire de consul-

## Chapitre III

3) Préparer un rapport traitant de l'histoire de l'échelle Musicale arabe et des différentes phases de son évolution.

La Commission a reçu une lettre où le Dr. Salem de Damas parle d'une manière superficielle de l'échelle musicale et de son histoire.

La Commission a remercié son auteur, mais n'a pu utiliser ses suggestions.

Elle a également reçu de M. Ahmed Amin el Dik une lettre de grande importance mais contenant, en grande partie, des tableaux mathématiques importants sans explications. La Commission a remercié son auteur et regrette ne pas pouvoir l'employer dans son rapport. Dr. Farmer offre de faire un apport sur l'histoire de l'échelle musicale qui se trouve annexé au présent rapport ainsi qu'un autre, le « Risala Fi Elm al Angham » de Chahab el Din el Agami.

## Chapitre IV

4) Faire une statistique des plus importants manuscrits arabes traitant de la musique : ceux qui ont été publiés et ceux qui ont été traduits dans une autre langue, commentés et annotés.

L'énumération des plus importants manuscrits arabes traitant de la musique et signalant ce qui a été publié et traduit en d'autres langues avec annotations.

Des listes de manuscrits figurant dans les différentes bibliothèques ont été présentées par le Dr H. Farmer, M. Kamel Haggag Eff. et M. Salazar.

En outre M. le Baron Carra de Vaux, El Sayed Hassan Hosni Abdel Wahab et le Prof. Zamperli ont attiré l'attention de la Commission sur d'autres manuscrits.

La Commission a examiné et discuté toutes ces listes.

Le Prof. Salazar a déclaré que le Gouvernement Espagnol est disposé à faire cadeau au Gouvernement Egyptien de plusieurs reproductions photographiques des manuscrits se trouvant dans les Bibliothèques de l'Espagne, qui sont jugés utiles par ladite Commission. Le Professeur Zamperli a déclaré de même que la Société des Musiciens Italiens est disposée à présenter la liste des livres et manuscrits qui se trouvent dans la Bibliothèque du Vatican.

M. Naguib Nahas a montré une précieuse collection de reproductions photographiques de quelques célèbres manuscrits à la Commission qui l'a vivement remercié pour l'intérêt qu'il porte à l'art.

Les visites de la Bibliothèque par la Sous-Commission ont donné de bons résultats.

La Bibliothèque Royale a présenté à la Commission une liste des livres et manuscrits qu'elle possède.

La Sous-Commission a pu dans ses visites, identifier certains manuscrits portant des titres erronés.

Le Dr. Farmer a fait remarquer que de telles erreurs peuvent se trouver dans les Bibliothèques d'Europe et il a donné comme exemple deux livres se trouvant à la Bibliothèque Nationale de Paris attribués à Mohamed Ibn Zakaria al Razi, tandis que l'un d'eux n'est en réalité que l'ouvrage de Safi al Din intitulé « Al Adouar », et que l'autre est une épître intitulée « Elm al Angham » de Chahab el Din el Adjamy.

Monsieur Kamel Haggag a donné un autre exemple, à savoir que « Kitab el Adouar » se trouvant à la Bibliothèque Royale et à l'Institut de Musique et attribué à Ibn

Sabin n'est en vérité qu'un ouvrage de Safi el Din.

La Commission désire mentionner que les deux ouvrages traitant de la musique écrits par Khalil Ibn Ahmed, le plus ancien des auteurs arabes, et qu'on croyait depuis longtemps en possession d'un musicien du Caire, n'existent pas du tout.

La Commission a décidé :

a) Que, bien que les listes demandées aient été faites, la préparation d'une liste encore plus détaillée est recommandable ; or, elle ne peut être dressée que si l'on possède les renseignements nécessaires. C'est pourquoi le Dr. Farmer et Mohamed Kamel Haggag Eff. ont été priés de faire après la clôture du Congrès une liste complète des manuscrits et de la remettre au Secrétariat Général du Congrès.

b) Les manuscrits qu'on a fait imprimer sont peu nombreux. En voici l'énumération :

1) « Risala al Charafia » par Safi el Din Abdel Momen. Un résumé de cet ouvrage a été imprimé en français, sans le texte original, par le Baron Carra de Vaux.

2) « Kitab al Moussika al Kabir » par Al Farabi. Cet ouvrage est traduit en français, sans texte, par le Baron d'Erianger.

3) « Risala Fi Khobr Taalif al Alhan » par Al Kindi. Cet ouvrage est traduit en allemand avec textes et dessins et commenté par MM. le Dr. Lachmann et le Dr. El Hefny.

4) « Kitab Al Nagat » par Ibn Sinâ, traduit en allemand avec textes et commenté par le Dr. El Hefny.

5 « Lissane El Dine al Khatib » et autres lettres marocaines traitant de la musique traduit en anglais avec textes et commentaires par le Docteur H. Farmer

liste est actuellement parvenue et a été mise à profit par la Commission.

Des listes d'ouvrages imprimés furent établies par le Docteur Farmer, Mohamed Kamel Haggag et le Colonel Pesenti. Après l'examen de ces listes la Commission estima devoir faire les suggestions suivantes :

a) Prenant en considération toutes ces listes, la Commission décide que des listes plus complètes soient établies par ses Membres après leur rentrée chez eux et s'entre-mieux documentés. Ces membres ont été priés d'établir des listes commentées d'ouvrages imprimés. Les listes des ouvrages en langue européenne seraient adressées à M. le Docteur Farmer et les listes des ouvrages en langue arabe à M. Mohamed Kamel Haggag.

Ces derniers ont été invités, chacun en ce qui le concerne, à établir une liste définitive des ouvrages occidentaux et orientaux et de les communiquer au Secrétariat Général du Congrès.

b) La Commission reconnaît que certains ouvrages sont surannés ou erronés dans leur conception de la musique arabe et de son histoire. La Commission pense en même temps que tous les ouvrages doivent figurer sur les listes parce qu'ils révèlent les degrés d'évolution des musicologues dans le domaine des études. C'est pour cette raison que la Commission recommande des listes commentées.

## Chapitre II

2) Que faudrait-il faire pour encourager la publication en arabe d'une étude scientifique des diverses périodes de l'histoire de la musique arabe.

La Commission a jugé nécessai-

re de fixer un champ d'étude vaste, à ceux qui s'intéressent à l'histoire de la musique arabe. Elle estime que non seulement les documents littéraires doivent être étudiés, mais aussi l'iconographie aussi bien que les spécimens d'instruments musicaux conservés dans les musées.

Les manuscrits littéraires seront traités avec détails dans le quatrième chapitre.

L'iconographie est d'une grande importance parce qu'elle confirme parfois la documentation écrite. La Commission a, par conséquent, désigné le Docteur Farmer pour visiter, avec le Rédacteur de la Commission, le Musée Arabe.

Deux visites furent faites au Musée Arabe et une autre au Musée des Antiquités Égyptiennes.

Douze dessins représentant des musiciens et des instruments musicaux datant du 4<sup>ème</sup> Siècle de l'Hégire furent remarqués. Parmi ceux-ci se trouve la célèbre plaque en bois dont l'Institut de Musique Orientale détient une photographie. Des photographies de ces douze dessins furent demandées.

La Commission a par conséquent décidé :

a) Etant donné que les icônes, les dessins et sculptures sont d'une importance capitale et aident à étudier l'Histoire de la Musique la Commission recommande d'étudier tout ce qui se trouve dans les Expositions historiques et les Musées, tels que le travail du métal, du verre, de l'ivoire, les travaux qui représentent des dessins de musiciens et d'instruments musicaux, de leur composer un index et de les garder à la Bibliothèque Nationale.

b) Étudier les manuscrits photographiés dans le même but.

En ce qui concerne le meilleur moyen d'encourager la publication

des ouvrages scientifiques en langue arabe et de nature à faciliter l'étude de l'Histoire de la Musique, la Commission a étudié avec un soin particulier cette question et a proposé ce qui suit :

a) La Traduction en arabe du livre du Docteur Farmer intitulé « L'Histoire de la Musique Arabe » imprimé à Londres en 1929. C'est un des meilleurs ouvrages qui traitent de la musique arabe.

b) La Commission recommande que le livre de Mohamed Kamel Haggag Eff. intitulé « Kitab Al Mussiqua Al Charkiah » imprimé à Alexandrie en 1924 serve à l'enseignement en attendant un autre ouvrage, plus grand et plus détaillé.

c) La Commission trouve souhaitable d'écrire un ouvrage en se basant sur « Kitab el Aghani » de « Abi Farag al Asfahani » et « Al Fihrist de Ibn al Nadim », traitant de l'Histoire musicale jusqu'au III<sup>ème</sup> siècle de l'Hégire. Cet ouvrage contiendra ainsi l'Histoire des chanteurs, des musiciens, des compositeurs et des auteurs de musique durant l'apogée de la musique arabe.

La Commission croit qu'un ouvrage de cette nature sur la grandeur de l'ancienne musique arabe, encouragera cette génération à imiter leurs illustres ancêtres.

d) La Commission ayant remarqué que la 8ème question de la Commission des Instruments propose la création d'un Musée pour les Instruments musicaux, elle décide de coordonner les décisions des deux Commissions.

e) La Commission recommande de faire figurer sur le programme d'étude de l'Institut de Musique Orientale et des Instituts similaires, l'enseignement de l'Histoire de la Musique Orientale et spécialement celle de la musique arabe.

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION :  
22, Avenue Reine Nazil  
Tél. 58689  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Egypte : P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger : P.T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 8. 1ère Année.

1er Septembre 1935. P.T. 2.

## Rapport Général sur les travaux de la Commission d'Histoire et des Manuscrits

La Commission d'Histoire et des Manuscrits a été chargée d'étudier les questions suivantes :

1) Faire la liste des ouvrages orientaux et occidentaux qui traitent de l'histoire de la musique arabe.

2) Que faudrait-il faire pour encourager la publication en arabe, d'une étude scientifique des diverses périodes de l'histoire de la musique arabe ?

3) Préparer un rapport traitant de l'échelle musicale arabe et des différentes phases de son évolution.

4) Faire une statistique des plus importants manuscrits arabes traitant de musique : ceux qui ont été publiés et ceux qui ont été traduits dans une autre langue, commentés et annotés.

5) Quels sont les ouvrages qui n'ont pas encore été publiés et comment les imprimer ?

6) Cette publication profiterait-elle à la musique dans les pays de langue arabe ?

La Commission d'Histoire et des Manuscrits a tenu sa première séance le 15 mars 1932.

Elle a élu Président le Docteur Farmer et M. Mohamed Kamel Haggag, Secrétaire.

La Commission a tenu 8 séances plénières et 6 séances de sous-commission.

La Commission a l'honneur de soumettre à l'approbation du Congrès le rapport suivant :

### Chapitre I

1) Faire la liste des ouvrages orientaux et occidentaux qui traitent de l'histoire de la musique arabe.

La Commission a l'honneur de soumettre à l'approbation du Congrès le rapport suivant :

Cette question a spécialement retenu l'attention de la Commission. Dès le début, il a été jugé nécessaire de faire une visite à la Bibliothèque Nationale. A cet effet, une Sous-Commission comprenant MM. le Docteur Farmer, Mohamed Kamel Haggag et El Sayed Hassan Hosny Abdel Wahab fut constituée. Des ouvrages et des manuscrits furent consultés à la Bibliothèque Nationale et certains livres furent prêtés par celle-ci à l'Institut de Musique Orientale aux fins d'être consultés ultérieurement par la Commission. En outre, des dispositions furent prises pour mettre à la disposition de la Commission une liste complète des ouvrages existants et qui traitent de la musique arabe. Cette





# Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

REDACTEUR EN CHEF

M. ELHEFNY, Ph.D.



# التوسيع

لشبكة المكتبة الوطنية للتوسيع العربي





العدد ٢٠ ملها

العدد التاسع

القاهرة في ١٨ جماد آخر سنة ١٣٥٤



العدد ٢٠ ملها

السنة الأولى

١٦ سبتمبر سنة ١٩٣٥

الموسيقى

مجلدات الموسيقى

تصدر نصف شهرية مؤقتة

لجان حال المهنة للموسيقى العربية

رئيس التحرير الدكتور: كرم محمد عبد الحفيظ

كلمة المحرر

معاً هذ الموسيقى  
لنا وفناك

الاشتراكات

الأمانة

٥٠ قرشاً سنوياً داخل القطر المصري

٨٠ « خارج »

الاشتراكات تبشر عليها مع الإفادة

٢٢ شارع المسكدة - مصر

تليفون رقم ٥٨٦٨٩

العنوان البريدي: ١١١١١

كم من شباب مصر من يترفع به طلب العلم إلى بلد  
طروح ، وكم منهم من تتأى به البوى إلى دار غربة  
ومكان ضيق ، يتجافى جنبه عن وثير الفراش ، ودفيء  
الذئار .

وطلب العلم ، كان وما يزال ، سفينة الدأب والكبد ،  
ومركب الجهاد والاضطلاع . فإذا يبغي لهؤلاء الشباب  
أن يُعدّوه لبلادهم بعد أن يرد الله غربتهم ، وينالوا من  
العلم النصب الأوفر ، والحظ الأوفى ؟

أدنى ما تتناول له البلاد من الطمع فيهم أن يُجدّوا  
في الأمر ولا يفتنّروا في التنبيه إلى الأخذ بتغيير النظم  
والأوضاع التي أفاد منها الشعوب والمجتمعات التي تحوّلوا  
العلم في ربوعها وتملأوا من مشارعتها .

هذا واجب يفرضه حب الوطن وتقديسه ، والبر  
به ، والوفاء بحقوقه ، وهو واجب يستحيل إغفاله أو  
التلهى عنه ، وإلا انقطع الرجاء في الإصلاح ، ورجع  
بنا اليأس إلى دار هوان .

في هذا العدد

الصوت الانساني في دور الشبغوة

بحث في المقامات

مبادئ الموسيقى النظرية

التحية « نشيد »

الله في علاه « نشيد »

في عالم الموسيقى

الاداعة

رواية المجلة

مقطوعات موسيقية

للرحوم سيد درويش

معاهد الموسيقى :

هنا وهناك

الالات الوترية في الدولة الحديثة

ولع الناس بالقديم

ساعة مع رقة واحدة

سيد درويش

حديث عن مؤثر الموسيقى

والاسطوانات التي سجلها

التشيد القومي الرسمي

نواذر وفككاهات

القسم الفرنسي

تقرير لجنة الاتالات ومؤثر الموسيقى

تقرير لجنة المقامات والايقاع والتأليف

بالمؤثر

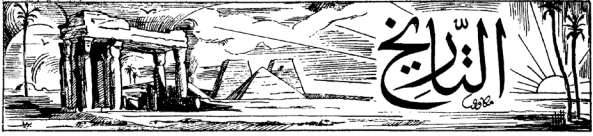
هذه معاهد الموسيقى في بلاد الغرب ، أذكر منها على سبيل المثال ، المعهد العالي للموسيقى ببرلين :  
ما هي موارده ؟ وما وسائل حياته ؟ سئسمعون حديثاً عجيباً . هذا المعهد العالي حكومي . وهذه الصفة وحدها  
تؤطر أمره ، وتكفل له العصمة والسلامة ، وتضمن للبشتغلين فيه ، أساندة وطلابا ، لثبات العيش ورخاءه .  
فهل اكفى الشعب الألماني بهذا ، وارتضى له هذه الكفالة الحكومية المضمونة ؟ كلا . . . إنما حبس عليه  
المحسنون من الأثرياء ، والمهتمون بالنهضة الموسيقية من الموسرين ، أوقافاً تدر عليه جزيل الخير ، وتقيه غوائل الضير  
عجبا ! وهل المعهد الذى تتولاه الحكومة في حاجة إلى هذه الرعاية الشعبية السامية ؟ قد لا يكون بالمعهد حاجة ،  
إنما يريد الشعب أن يستوفى للمعهد الغنى والسعة ، فإن به طابا مُصْغِرِينَ من أهل العسرة والفاقة ، يجب أن  
يُحْصَب عيشهم ، ويُمرَّع جنابهم ، ويسعفوا بحاجتهم ، حتى يظفروا بنجح الطلب والتحصيل ، ويستكملوا دراساتهم  
وتفائقهم ، وفيهم التواضع العبقريون .  
وهذه الأوقاف محبوس بعضها على وفاء المصاريف المدرسية عن الطلبة الفقراء ، وبعضها محبوس على عيالهم  
ونفقات عيشهم ، وكفالة لوازم حياتهم .

والطرب المعجب في هذه الأوقاف والمحبوس (١) أن بعضها وقف على نفقات غسل ملابس الطلبة ، أو صرف قطع  
الصابون لهم ، أو تموينهم بالجلوى وما يتصل بها . ذلك بأن الحكومة تتكفل بنفقات التعليم ، والشعب يكفل عيش المتعلمين  
هذه معاهدهم ، وهذا شأن أهل اليسار معها ، فأين منها معاهدنا وموسرنا ؟  
إسمعوا أيضاً عجبا ! فأما معاهدنا الموسيقية ، فأصدق ما ينطبق عليها قول ذلك الصوفى الذى سئل : من أين  
رزقك ؟ فقال : من خَلَقَ الرِّيحَ يَأْتِيهَا بِالطَّحِينَ ، !! فهى على باب الله . لاهى حكومية تتولى الحكومة الأفاق  
عليها وتضمن لها العصمة والسلامة ، ولا هي مما يشعر بوجوده أغنيائنا وأهل النعمة المرتاشون .  
حياة المعاهد الموسيقية في مصر في مهب الرياح ، فهى لا سند لها إلا جهود مديريها والقائمين على أمرها ،  
وهؤلاء يَلْفُزُونَ الويل مما يحل بهم من الزعازع والشدائد .  
وهب أن واحداً أو اثنين من هذه المعاهد تمددها الحكومة بمعونة مالية ضئيلة من بنود التعليم العام ومن  
نقود المراهنات . فهل في هذا ما يوطد أركانها ويقيم دعائمها ؟  
وهب أن هذا ، يقوم ، في عناء ومشقة ، بنفقات التعليم وما يتصل به من كتب وأدوات وآلات . فمن  
يكفل حياة الطلاب ، ويضمن لهم رعا العيش ؟  
التبوغ والعبقرية من مواليد الأكواخ ، فإذا أحسن الأغنياء القيام عليها ، وتمدهوها بالبر والأسعاف كانت  
للوطن عماداً ، وللعلم سناداً .

كم من ذكاء وقاد ، يخفى ضياءه العسر ، وكم من نجاة مزهرة يأنه يذبها الأملاق والفاقة ، ولو أصابت  
حظها من العهاد والرى لأخضبت وملأت الأرض بركة وخيرا .  
أيها السادة المحسنون : بعض تفكيركم لمعاهد الموسيقى في مصر ، فواكه أن توجهتم إليها بالأحسان ،  
وحسبتم عليها بعض خيراتهاكم ، اند تششون نشأ صالحاً . وتابتون نباتاً حسناً ، تجزون عليه الجراء الأوفى ،  
فليس بين الأعمال الصالحات عمل يضمن بقاء الفخر ، وخلود الذكر ، خيراً من البر بالوطن وبنه ، وناشئته وأهليه .

وكثير منكم لا يفهم

(١) جمع حبس بالضم وهو ما وقف .



## موسيقى الدولة الحديثة الآلات الوترية

تحدثنا في العدد الماضي عن نوعين من هذه الآلات . هما : العود والكنارة ، وتحدث اليوم عن النوع الثالث من الآلات الوترية التي استعملتها الدولة الحديثة وهو آلة الجنك أو الصنج :

### ٣ - الجنك أو الصنج

ليس هذا النوع جديداً في مصر ، فأن ظهوره لم يبدأ بظهور الدولة الحديثة كما اتفق لآتي العود والكنارة ، إنما الجنك آلة قديمة عرفت في مصر في الدولة القديمة ، بل وكانت آلتها الوترية الوحيدة ، على نحو ما يئناه آفا .

كُثِرَت آلة الجنك في الدولة الحديثة وزاد حجمها على ما كانت عليه أولاً . وكَبُرَ صندوقها المصوت . وأرقي عدد أوتارها حتى تراوح بين التسعة والثلاثة عشر والأربعة عشر ، وفي بعض الأحيان بلغ التسعة عشر وترأ

ولما كثر عدد الأوتار ، وخيف اللبس عند استعمالها ، صنعت الأوتاد التي تثبت فيها الأوتار - وهي بمثابة المفاتيح في الآلات الحديثة - من لونين : الأبيض والأسود . على التالى . وكانت الأوتاد البيضاء تصنع من العاج ، والسوداء من الأبنوس . وهذه هي الحال تماماً في مفاتيح البيانو الحديث ،

وفي عهد تحتمس الثالث رأينا آلة الجنك نفسها كثيراً ما تصنع من الأبنوس . وتحلى بحلى من الذهب ، والأحجار الكريمة . وأرقى ما وصلت إليه صناعة هذه الآلة كان في الأسرة العشرين .

تشهد بذلك صورة آلين من هذا النوع ، الصورتان الأولتان من اليسار في مجموعة الآلات الملونة بالصفحة المقابلة ، ، من نقوش هذه الأسرة بمقبرة رمسيس الثالث ، وهما أكبر حجما من الإنسان ، غنيتان بالزخارف ، ينتهي صندوق إحداهما برأس أبي الهول لابس التاج المزدوج ، تاج الوجه البحري وتاج الوجه القبلي ، وينتهي صندوق الثانية برأس إحدى الآلهة يعلوه تاج الوجه البحري  
وجميع أنواع آلة الجنك التي عرفناها في الدولتين القديمة والوسطى ، كانت كلها من نوع الجنك المنحني . أو الجنك المقوس ، وهو النوع الذي يكون مجموع رقبته وصندوقه المصوت على شكل قوس . وأما في الدولة الحديثة ، فانا نرى إلى جانب هذا النوع الذي ذكرناه ، أنواعا أخرى متعددة ، أخصها :

#### الجنك نوا الحامل



صورة ١

وليس هذا في الحقيقة نوعا جديداً ، بل هو نوع من الجنك المتقدم والمنحني ، إنما يمتاز بأن يرتكز صندوقه المصوت على حامل يمنع اتصال الصندوق بالأرض اتصالاً مباشراً . وهذا الحامل إما أن يكون جزء من الآلة مثبتاً في صندوقها ، وإما أن يكون جزءاً منفصلاً عنها توضع الآلة فوقه أثناء العزف بها . صورة ١ ، والصورة الأولى من جهة اليمين في مجموعة الآلات الملونة بالصفحة المقابلة .

#### الجنك الزاوي

وهو نوع متصل الرقبة فيه بالصندوق المصوت على شكل زاوية قائمة في الغالب ، وتولف هذه الآلة مع أوتارها شكل مثلث ، ويكون صندوقها المصوت في أثناء الاستعمال موازيا للغازف ، والقاعدة أفقية له تثبت فيها الأوتار . صورة ٢ .

وقد رأينا هذا النوع الزاوي لأول مرة في الفرق الموسيقية الآسيوية الخاصة بأمينوفيس الرابع في الأسرة الثامنة عشرة .

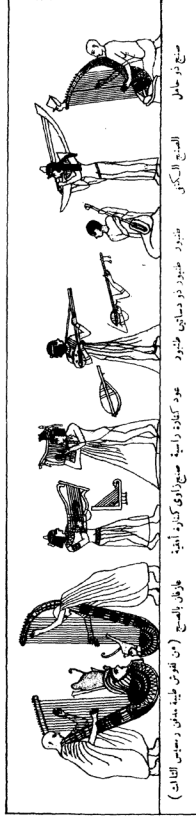
وفي عهد ملوك سايس في الأسرة السادسة والعشرين ، نرى الزاوية حادة ، وقد زاد عدد الأوتار إلى ٢٢ وترًا ، وأوتاد الأوتار مصنوعة من العاج والأنبوس على نحو ما قدمنا .



صورة ٢

وقد وقفنا إلى مشاهدة هذه الآلة فإن واحدة منها محفوظة في اللوفر .

صَوْنُ النَّارِجِ الْمُسَيَّمَةِ  
لِلْأَنْبِيَاءِ وَالْمُرْسَلِينَ  
مِنْ بَنِي إِسْرَءِيلَ  
الْأَنْبِيَاءِ وَالْمُرْسَلِينَ  
الْأَنْبِيَاءِ وَالْمُرْسَلِينَ



(من فنون طيبة مدني وسميس الثالث)

(من فنون الطبع فخرنا)



## الجنك الكنتفى

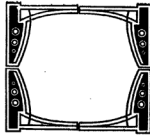
وهو نوع يحمل على الكنتف فى أثناء العزف به . صندوقه المصوت كشكل القارب ، تخرج رقبته من أسفله ، وتحمله العازقة به على كنفها اليسرى ، بحيث يكون الصندوق المصوت جهة الأمام والرقبة جهة الخلف . وتستعمل اليدين معا فى الضرب ، كما هو الحال فى استعمال جميع أنواع هذه الآلة . الصورة الثانية إلى اليمين فى مجموعة الآلات الملونة . ويرجع عهد استعمال الجنك الكنتفى إلى الدولة الوسطى ، إلا أن استعمال هذا النوع لم ينتشر إلا فى الدولة الحديثة . ولصعوبة حل هذه الآلة . وصعوبة استعمالها ، لا يركب عليها غير ثلاثة أوتار فى العادة ، وفى النادر أربعة . وقد عثر على آلة واحدة ذات خمسة أوتار محفوظة بالمتحف المصرى بليفربول ، ولكن هذا شىء استثنائى .

## ملاحظة هامة

من المهم جداً ملاحظة أن العازف بآلة الجنك ، على اختلاف أنواعها ، منذ الدولة الوسطى كان يستعمل يديه معاً فى الضرب فى وقت واحد على وترين مختلفين ، وتخرج نغمتان معاً هما ، كما تدل النقوش ، القرار والجواب . أو القرار والرابعة ، أو القرار والخامسة . ويستخلص من ذلك أن المصريين ، منذ حوالى سنة ٢٠٠٠ قبل الميلاد ، لم تكن موسيقاهم ذات التصويت الواحد . بل كانت موسيقى يدخلها نوع خاص من تعدد التصويت ، لا يزال حتى اليوم مستعملاً فى بعض آلات الموسيقى العربية ، وهذه هى الخطوة التمهيدية التى بنت عليها أوروبا علم الهارمونى الذى هو أساس موسيقاها .

\*\*\*

وإذ قد انتبهنا من عرض جميع أنواع الآلات الوترية فى الدولة الحديثة فقد أثبتنا - إتماماً للفائدة - لوحة ملونة شاملة لجميع أنواع الآلات الوترية التى عرّفها مصر قديماً .



# أربُ الموسيقى وفلسفتها

أيّانا يحاكون بها مذهب الشعراء الأقدمين وينسبونها إلى واحد منهم ثم يمجّزون أحد الرواة المتعصّين للقديم فينتدونه لإياها فيطرب لها . ويهم بها ، حتى إذا غمرته النشوة لجأه الشاعر العابت بأنّها له فيغضب ويعود في حكمه متمحلاً المآذير .

وكذلك كان نحول المغنين في زمن الأمويين والعباسيين يتعصبون للبعين الأقدمين أضراب معبد وابن جامع ولا يلحقون بهم أحدًا من أهل العصر وإن كان أفضل منهم صناعة وأجود منهم آدا .

بل لقد أثر عن إحقاق بن ابراهيم الموصلي أنه سئل عن الحنين في صوت واحد أحدهما له وثانيهما لمن قديم : أيهما أفضل فذهب إلى تفضيل اللحن القديم على لحنه ، وقد خالفه النقاد في ذلك وأثبت أبو الفرج الأصفهاني أن لحن إحقاق أفضل من اللحن القديم معززاً رأيه بما دلت عليه الشواهد من أنه إذا كانت هناك لحنان في صوت واحد فلا بد من أن يتغلب أحدهما على ثانيهما فيولع الناس بالحنن منها ويهجرون القديم ، وليس في يد الناس من اللحنين اللذين عناهما إحقاق غير لحنه هو . فأما اللحن الثاني فقد نسي ولا مظهر له إلا في الكتب . قال :

« ولكن إحقاق لا يدع تعصبه للقدماء »  
فها هو إحقاق شيخ الصناعة وغرها في القديم

## ولعُ الناسُ بالقديم

أكثر ما تسمعه حين توسط حلقة من ذوى الأسنان ، ودار الحديث حول الغناء ، هو الحسرة البالغة على من مات من أهل الفن والتفجع على عهدهم الزائل واللهفة الشديدة على سماع واحدة من « آه » المرحوم عبده أو « ياليل » فقيد الفن الشيخ يوسف أو تقاسيم المرحوم عثمان .

وقد يذهب بعض الشيوخ في الغلو مذهباً يصرفه عن الانصاف ويدفعه إلى القول بأن ليس أحد من المعاصرين ، وإن ذاع صيته وطبقت الآفاق شهرته ، مقارباً لشيوخ الفن الأقدمين أو مدانيّاً لهم ، وأين من ذلك الغناء الممتع الجميل ، عبث الصبيان ولغو المجددين !  
ومع أن هناك غلواً شديداً في الحكم . وسرفاً بالغاً في التقدير إلا أنه يشفع فيه أن هذه الظاهرة ماثلة في جميع الفنون لا في الغناء وحده . والذين قروا تاريخ الآداب العربية يعلمون أن رواة الشعر وتقدهت كانوا يتعصبون للأقدمين ويتخسون المعاصرين قدرهم ، ولهم في ذلك نواذر كثيرة وطرائف ممتعة . وقد حدث كثيراً أن كان الشعراء المعاصرون يعيثن بهم فيقولون



والحديث تغلب عليه هذه النزعة وتطغى عليه حتى تؤثر في حكمه لا على نفسه لحسب بل على غيره كذلك . وهناك من الشواهد التي تحمل أثر هذه النزعة ما لا يحصى .

\*\*\*

وإذا كانت هذه الظاهرة النفسية عامة في الفنون وتمشية مع طبائع الناس في القديم والحديث فإن على الباحث أن يعترف بها ولا بأس من أن يتلمس منشأها ويتحسس من حوافرها ، غير حائق عليها أو متبرم بها فإن من الطبائع ما لا سبيل إلى تقويمه أو تحديه .

ومن الحق أن نقرر أن هذه الظاهرة غالبية على الشيوخ وهي أكثر تحكماً فيهم منها على الشباب . ولما كان الشباب سيصلون يوماً ما إلى الشيخوخة فأنهم حين يتقدم بهم العمر سيلزمون سنة الشيوخ من التعصب للمغنين الذين عاصروا حداثهم وشغفوا آذانهم أيام الشباب .

وإذا تسلسل بنا البحث إلى هذه النتيجة فأننا لا نجد حرجاً في القول بأن تعصب المرء للمغنين الأقدمين إنما هو نوع من الأنانية الشخصية ، وضرب من ضروب حب الذات ، وأثر من البكاء على الشباب ، والحنان إلى أيامه الناضرة وذكرياته الطيبة .

فالشباب زينة الحياة ، وبهجة الدنيا ، وأنس النفس وأنفس متاع في الوجود ، وقديماً قال الشاعر .

ما كنت أوفى شبابي كنه قيمته

حتى مضى فاذا الدنيا له تبع

وظاهر أن ذكريات الشباب هي أعز شيء على الشيوخ . فاذا كان هناك ما يحرك هذه الذكريات من شجى أو طرب هاجت النفس وانقلبت إلى الماضي تغلب

صفحاته وتستعيد حوادثه متلسة فيها العزاء من عمر مضى وحياة شارفت الانتهاء ، وهناك لا تعدل بشئ من ذكريات الشباب شيئاً مهما جل وعلا . ذلك أن هذه الذكريات قد ارتبطت بالشباب وصارت جزءاً ثابتاً منه لا يريم عنه فكاً .

فاذا قال الشيخ إن فلاناً من المغنين الذين عاصروا شبابه لا عوض منه ولا كفارة له وإن هؤلاء المغنين المحدثين لا يلغون شيئاً من شأنه ولا يدانونه في الصناعة وحلاوة الصوت ولذة الإيقاع ، فأغلب الظن أن حكمه فيما يتصل بذاته صحيح ولا سبيل إلى إقناعه بالخطأ أو إرادته على التحول والانتقال إذ كان إنما يصدر عن نفس تستلح حكمها من ذكريات الشباب وروابطه المقدسة ، وهو حين يقضى بالحكم إنما يستوحى عصره الذهبي ويتعصب لشبابه الذاهب ، وهو أعز شيء في الحياة .

وهناك تعليل آخر لهذه الظاهرة أو لجزء منها ، وهو سائل فيما تحدته المعاصرة من التافس والتحامد ، وأكثر ما يكون ذلك بين أرباب المهنة أنفسهم . فقد يدفع الواحد منهم حسده لزميله على الانتقاص من الفن الحاضر جملة والأشادة بالماضي وأهل الفن القديم لينفض من قدر زميله وبين أن الصناعة الحاضرة لا تعد شيئاً مذكوراً إلى الصناعة القديمة ، وإن كان الواقع يقرر عكس هذا ويشهد بأن المعاصرين من الفنانين قد أربو على أسلافهم وجاؤوا في الصناعة بما لم ينهأ للذاهبين الراحلين .

ولقد جاء تسجيل الغناء بواسطة الفونوغراف والأشرطة الحاكية ضربة على المتعصبين للقدماء فان الذوق السليم لا يخطئ الحكم عند سماع الغناء القديم والغناء الحديث أيهما أفضل ، وأيهما أدنى صلة بالفن . وأشد تصويراً للعواطف ، وإشباعاً للنفوس .

## سامع رفته راحه

باقية تسر السامعين ، ولأنهم لم يكونوا في حياتهم على الأرض هملا بل كانوا منتفعين نافعين . وكنت أتمنى لو أنهم ينفعنا من نغمت الآخرة وقد صفون من كثافة المادة فنعم في الدنيا بشئ من نعيم الآخرة ، ولكن خيل إلى أني سمعتين يحين «حسبك الموسيقارون من أهل الدنيا ولا تكن من العاجلين ، واعلم أنك عما قريب بيننا ومنا ولك يومئذ ما تريد فمهما يطل عمرك فلن يبلغ بعض طريقة عين أو لمحة فكر من هذا الأبد ، وإنك لا تحتمل سماع موسيقى الخلود . فلكل طاقة وحدود»

فسلام على أولئك الذين ما بقيت منهم عين تطرف ولا قلب يخفق ولكن لا يزالون يغنون ويعزفون ... وسلام على ذلك الذي انتزع من الموت بعض أصوات الدارجين .

فافوس عبر الأمير مصطفى

(١) «نحن هو» تقسيم دبا » والاغنية من الهمم «عراق» وهي «لسان الدع» وناظمها السيد محمد المرويش لا أعلم أميت هو أم لا يزال في قيد الحياة . والاغنية في ثلاثة وجوه من اسطوانات هي زونوفونو Disque Zonofono .

(٢) هذا التتبع مقبوس من بيت أبي العلاء .  
ونادبة في مسمى كل قينة

تقرء بالهمز البري عن اللحن

انقطعت الآن آخر نغمت لحن مات مؤلفه وعازفه بالكان سمعته بعيد أغنية مات كل من اشترك فيها . فقد مات ملحنها وعازفها وشادها . وكانوا جميعاً من جيل سابق لجيلي هذا فلم يكن إلى سماعهم سبيل ، ولكن الحاكي وهو أحد أعاجيب هذا الزمان الذي جاء به «تومس أدسن» قد أبهى لنا صوت من خلا منة المكان . كذلك مات تومس صاحب هذه الأعجوبة العظيم . وحتى علامة هاتين الاسطواناتين قد اختفت من عالم الوجود . كذلك هما قد نفذتا من الأسواق إذن يكاد يكون كل من اشترك فيهما قد أودى ومات (١) .

وقد ملكني ساعة الطرب أى طرب ، لأن لحناً يصنعه «سهلون» ولبعه . واغنية يلحنها عثمان ، ويعنيها عبد الحى في ساعة صفاء ، ويعزفها مع عبد الحى سهلون ومحمد ابراهيم جديران بالطرب . ويزيد هذا الطرب الشعور برحيل هذه الرقة العزيزة من رفق الطرب إلى مجال الغناء .

حسبت هذه الرقة الناعمة قد بعثت من المات ، فقد كانت كذلك أيام الحياة . بل حسبتي من غير أهل هذه الحياة الدنيا فأنا مع الناعمة على ربوة من رباعلين . بل أنا أسمع من الحاكي هذه الاغنية العذبة ثم هذا اللحن «البري عن اللحن (٢)» . وكان أرواح أدسن وعثمان وعبد الحى وسهلون وابراهيم قد استحضرتن الانعام لحنن في جو الفرة هانيت لأن آثارهن حين كن بالاجساد لا تزال

# اعلام الموسيقى

## سيد درويش حياته وفنّه الذكرى الثانية عشرة

١٧ مارس سنة ١٨٩٢ - ١٥ سبتمبر سنة ١٩٢٣

حياته :



ولد سيد درويش بالاسكندرية في يوم ١٧ مارس عام ١٨٩٢ من أبوين فقيرين ، ألقاه في طفولته بأحد الكتاتيب ثم بمدرسة شمس المدارس وكانت ، يومئذ بقسم الجرك . فكان من حظ الطفل أن أحست نفسه في هذه المدرسة أول بوادر الفن . ذلك أن أحد ضابطها « نجيب افدى فهمى » كان مشغوفا بالموسيقى فاهتم بتعليم التلاميذ بعض الاناشيد لألقائها في الحفلات التي كانت تقيمها المدرسة . ولقد أظهر سيد درويش ، الطفل ، تفوقا ظاهرا في إلقاء تلك الاناشيد لفت إليه الأنظار .

ولما شب الطفل إلى الثالثة عشرة من سنى عمره اشترك ، لأول مرة ، مع فقيهين في إحياء حفلة عرس أقيمت بجوار تلك المدرسة على طريقة المولد النبوى . فكان الفتى موضع إعجاب الجميع . وتبدأ له العارفون بمستقبل فنى كبير .

ثم مات والده ، المعلم بحر ، وكان صاحب ورشة تجارة ، والفلان لا يزال يطالب العلم بتلك المدرسة . ولكن فقره أرغمه على تركها .

بدأ يداور الدهر ويغالبه ويكد لكسب قوته وقوت أسرته ، فاشتغل بصناعة البناء . ولما تزوجت أخواته التحق بالمعهد الدينى بالاسكندرية ، وكان يعوله يومئذ أخواته

وكان ضمن من حضروا هذه الحفلة حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك فأعجب به كثيراً وتنبأ له بمستقبل كبير زاهر .

منذ تلك الليلة ظهر الشيخ سيد في الاسكندرية كفن محترف ، وبز جميع تحترق هذه المدينة . ولكنه بعد فترة قصيرة عاد إلى الشام ومكث بها حوالى سنة رجع بعدها وهو يعزف بالعود كأهم من يعزفون به .

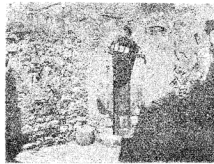
ولكى يتمكن من إظهار نبوغه في جو أوسع من جو الاسكندرية نصح له معارفه بالرحيل إلى القاهرة . وكان العامل القوي في تشجيعه على ذلك حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك ، لحضر إليها وتم الاتفاق بينه وبين الأستاذ جورج ايض على الالتحاق بفرقة التي ألفها إذ ذاك لتعمل في مسرحه الخاص . وكان الشيخ سيد يتقاضى وفاق هذا الاتفاق مرتباً شهرياً قدره عشرين جنيهاً ، وكانت أول رواية تمثيلية لحظها للفرقة هي (فيروز شاد) .

وفي أثناء قيامه بتلحين هذه الرواية كلفه الأستاذ نجيب الريحاني بعض «فردبات» له . ثم اتفق معه نهائياً على الالتحاق بفرقة بأجر شهري قدره مائة جنيه ، وهي قيمة لم يصل إليها ملحن معاصر . وقد بلغ دخله الشهري ثلثائة جنيه .

ثم تألق نجمه في سماء الفن فدمر جميع الفرق التمثيلية بألحانه وأصبحت تتسابق تلك الفرق في إرضائه لحبسه على التلحين لها .

وأخيراً فكر في إنشاء فرقة خاصة به يتمكن فيها من إظهار فنه بمطلق حرية . ويتحلل من مضايقة أصحاب الفرق ومن قيودهم . وقد تم له ذلك وتألفت الفرقة ، غير أنها للأسف لم تعمر طويلاً ولم تخرج غير روايتي «شهو زاد» و «البروكة» .

المتزوجات بمساعدة أزواجهن ، وفي أثناء وجوده بالمعهد الديني كان يجني بعض حفلات الأفراح وإلى المآتم ليكسب مايساعده على العيش . وهنا ظهر نبوغه الموسيقي ولاح في الآفاق أنه من الموهوبين . غير أنه لفقره لم يتمكن من تلقى أصول الفن على أحد أساتذته فقتع بالمتابعة على الاحتكاك بهم والاقبال منهم إلى أن فكر «سليم عطا الله صاحب فرقة تمثيلية بالاسكندرية» أن يضم الشيخ سيد إلى فرقته كطرب لها ، ورحل مع الفرقة إلى انشام وهناك تلقى من الموسيقى على أحد مشاهير رجاله واسمه «الموصلي» ومكث بسوريا خمس سنوات ظهر فيها نبوغه الموسيقي على أتم وجهه ، ونال شهرة عظيمة بين رجال الفن هناك .



المرء الذي ولد فيه سيد دويش بكوه الدكة

ثم عاد إلى الاسكندرية وأقام حفلة بأحد مقاهيها حيث ألقى فيها دوره التكريز «بالي قوامك يعجني» وعرض بعض مقطوعاته التي لحظها ومنها

تهمونى في حبك تهمنى

الله يحازيهم ظليسونى



كتاب حسن حلاوة وهو الذى التحق به سيد درويش في مملوته

يفسح لنفسه مجالاً يتسع لعبقريته ولا يضيق بابتكاراته  
فنظر في الموسيقىات الأخرى واقتبس من أساليبها ما تمكن  
بنيوغه من تمصيره، فأدخل المهارموني في الآلات والغناء.

كان سيد درويش يقدر الموسيقى الغربية حق قدرها  
كلفاً بسماحها، حتى لقد حاول، في كثير من الأحوال  
مزج الفين فكانت قوة فنه تمكنه من صياغة ما يريد  
فنأ شرقياً لا أثر فيه للعجمة.

من مفاخر سيد درويش نقاء حسه، وسرعة تأثره بما  
يسمعه من الموسيقىات الجديدة، فإنه على أثر سماعه أوبرا  
« تانهويزر » تشرب روح فاجنار وتجلت آيته في لحن مارش  
افتتاح رواية « كليبوترا ». كما تأثر في كثير من ألحان رواية  
« البروكه، بألحان رواية « لامسكوت » وكان قد حضرها في  
الكورسال. وقد تأثر في ألحان « شوبزاد » بموسيقى فاجنار  
أيضاً فظهر تأثره بهذه الموسيقى في القسم الأول من لحن  
« أنا المصرى كريم النصيرين ». ولكنه احتفظ في جميع  
الألحان بطابعه العربى المصرى .

وفي صيف عام ١٩٢٣ غادر القاهرة للألكندرية كعادته  
كل عام حيث أحيى عدة حفلات في مسرح كافيه ريش  
وبعد انتهاء إحدى تلك الحفلات شعر بوعكة أرقته نحو  
سنة عشر يوماً ثم قضت عليه في ١٥ سبتمبر سنة ١٩٢٣  
في منزل شقيقته بمحرم بك، تغمده الله برحمته وأسكنه  
فسيح جنة .

فنه :

يستحيل علينا أن نلم بنواحي فن سيد درويش في  
هذه العجالة، وإنما نعرض فيها لأهم مميزاتنا . لعلمنا تمكن أن  
نبرز له صورة جلية منه .

الظاهرة البارزة في تلحين الشيخ سيد هي مطابقة تلحينه  
لروح القطعة وجوها . وهذه الظاهرة جعلته جديراً أن  
يسمى المجدد الحقيقي الذى خلق الموسيقى المسرحية  
خلقاً . فلقد كان لا يلحن مقطوعاته جزافاً دون  
فهم، كما يفعل كثير من الموسيقيين . ولا يجعل  
للطرب السيطرة الأولى عليه، إنما كان يقرأ الرواية عدة  
مرات قبل تلحينها ويحلل شخصياتها ويدرسها دراسة تمكنه  
من إخراج الألحان مطابقة لروح القطع الملحنة . ولقد  
بلغ به الأمر أنه كان يعيش أحياناً قبل التلحين في البيئة  
التي تطابق أخلاق القطعة، إذا لم يكن له سابق علم  
كاف بها .

وهو في تلحينه هذا لا يتعمل الطرب، وإنما يأتي التطريب  
طواغية متى سائر اللحن روح الموسيقى والشعر .  
وكان طموحاً للتجديد، لم يرقه أن يرى الموسيقى  
المصرية أسيرة بقيدها التخت، وتغلبها التقاليد . فانطلق

ومن آيات نبوغه الفطرى أنه على أثر سماعه أوبرا «ريجوليئو» تمكن من إخراج ثلاثة أصوات مختلفة في وقت واحد «في ختام الفصل الأول من شهزاد» وفي كثير من ألحان «البروك» معتمدا في ذلك على موسيقته الفطرية التي طالما ساعفته وواتته ونابت عن عدم دراسته أصول التأليف الموسيقى الغربى.

كان الشيخ سيد يحمل النوتة الموسيقية غير أن أذنه كانت حساسة إلى درجة ممتازة. وكان يحتم أن تؤدى ألحانه كما وضعها تماماً بدون أى تحريف، وله في ذلك حوادث عدة يروها من عاشره من المطربين ومديرى الفرق والمحتكين بالمرح. وكان يطرب لسماح ألحانه لدرجة أنه بكى مرة عند سماعه السيدة فتحية أحمد تلقى قطعتة (والله تستاهل يا قلبى).

وكان كبير الاهتمام بالأوركستر والتوزيع الموسيقى فكانت جوقة الموسيقى بفرقة تجمع ١٥ عازفاً مع أن أكبر فرقة موسيقية في ذلك الوقت كانت لاتزيد على ستة أشخاص.

وكان عند تلحينه لأية قطعة موسيقية يلازمه أحد أفراد الجوقة ليدون بالنوتة ألحانه، كما كان يصطحب أحد المنشدين ليحفظ الألحان عنه. وكثيراً ما لجأ الى الفونوغراف يستعين به على تسجيل ألحانه.

ومن أهم الروايات التي لحنها «فيروز شاه» لفرقة جورج ايض، «ولو»، «إش»، «قولوله»، «راحت عليك»، «أم اربعة واربعين»، «الهلل»، «البربرى في الجيش»، «الانتخابات»، وهى آخر رواية لحنها في حياته ومات قبل إتمامها. وكل هذه لفرقة الكسار :

و «كلها يومين»، الفصل الأول ونصف الثانى من كليوبترا» لفرقة منيرة المهدي.

و «شهزاد» و «البروك» لفرقة الخاصة. وهاتان الروايتان هما آخر ما وصل اليه فن الشيخ سيد.

ولم ينسهِ المسرح والموسيقى المسرحية إخلاصه للفن العربى الاصيل فقد لحن للتخت عدة مقطوعات من أنغام غير متداولة، كما لحن أدواراً وموشحات وأهازيج «طقاطيق» ومونولوجات لا تزال خالدة. ولا يزال يتجلى فيها أثر التجديد.

ونذكر من أهم الادوار التي لحنها «ضيعت مستقبل حياتى» و «أنا هويت» و «أنا عشقت» و «الحبيب للجر مابل» و «عشقت حسك» و «في شرع مين قاضى الهوى»

ومن موشحاته «صحت وجداً» و «للغذارى» و «يا حمام» و «منيتى عز اصطبارى»

و «الموسيقى» على ماجرت عليه من إحياء ذكرى أعلام الموسيقى، على اختلاف أجناسهم ونزعاتهم، ومواطنهم، يسرها اليوم أن تنشر لزعم المجددين، وإمام النابغين — المغفور له سيد درويش — ثلاث مقطوعات من ألحانه الخالدة، اعترافاً منها بفضلها على الفن، الذى تقسده له، وتقديراً لمواهب ذلك العبقري المحبوب، وتخليداً لذكراه.

وقد وافانا بهذه القطع أحد تلاميذه، المخلصين القائمين على فنه، الأستاذ محمد حسن الشجاعى، فله أبلغ الشكر وأجزل التناء.

## سيد درويش

«الموسيقى، غاية خاصة بتخليد ذكريات أعلام الموسيقى على اختلاف أجناسهم، وتباين مشاهيرهم، وبعد مزارهم. ذلك بأن «الموسيقى» وطن يحنو على كل فنان، وينظمهم عقداً. والشيخ سيد درويش أحد أعلام الموسيقى الخالدين فكان لازماً أن تكرم «الموسيقى» ذكراه في اليوم الذي انتقل فيه إلى الرفيق الأعلى فكتبت رسالتها عن «حياة سيد درويش وفنه». وبعد أن أعدنا المقال المتقدم. تلقينا من الكاتب الأديب «فؤاد شبل» الرسالة الآتية في هذا التكرم نفسه والموضوع بعينه.

وإننا لترحب بهذا الشعور الحسن. وننشر للكاتب الفاضل رسالته وإن كادت تتفق مع مقالنا معنى ومبنى في الناحية الخاصة من حياة «الشيخ سيد درويش». قال حفظه الله:

الزمن يتلقى العلوم الدينية. وقد لاقى سيد درويش إبان حياته، وفي سيل عيشه بؤساً وضكاً وحظاً غائراً، مثله مثل جمهرة الفنانين في بلاد العالم عامة وفي مصر خاصة، فأنا يرتزق بقراءة القرآن الكريم، وآتونه يشتغل بعلام المنازل والجدران إلى غير ذلك من الحرف. وفي بعض الأحيان تراه عاطلاً يقاسي الأمرين لتحصيل قوت يومه، والقيام بأوده. على أن موهبته الموسيقية كانت تبرز وتظهر الفينة بعد الفينة. فكثيراً ما كان يحبي الحفلات الخاصة. وما يروى عنه أنه كان يغني العمال الذين يعملون معه لقاء أن يقوموا هم بعمله وكانوا بذلك راضين مغتبتين. وأخيراً رأى سيد درويش أن يرضى بزعمه وميوله فاستجاب لنداء فطريته وعمل كطرب في قهاوى شتى. ما بين وضع وعظيم. ولم يكن فنه مستساغاً في أول أمره إذ كان ذوقه وروحه معالفين لما كان متبناً في طريقة الغناء في ذلك العصر، يضاف إلى هذا أن الشيخ كان يعتمد على الفن والروح لأن الله لم يهبه حلوة في الصوت مثلاً وهب غيره من المطربين وقتئذ.

وسافر الشيخ سيد إلى الشام مع فرقة عطا الله فاستفاد كثيراً إذ سمع أنغاماً وطرقاً جديدة لم تطرق سمعه من قبل. على أن مجد الشيخ سيد الفتى يبدأ في الواقع من حضوره للقاهرة سنة ١٩١٢ وتلحينه لفرقة جورج أبيض رواية فيروز شاه

الله ما أسرع انقضاء الأعوام، وكر السنين وتعاقب الليالي والأيام، حتى يكاد المرء لا يشعر لها مضياً، ولا يحس لها ذهاباً. وهكذا مضى اثنا عشر عاماً منذ قبض الله عليه سيد درويش ومنذ طوى الموت صحيفة بطل الموسيقى. نعم انقضت الأعوام وكرت السنين وابتعد الزمن بيننا وبين جناته وإن كانت ذكراه حية، وفنه خالداً، يرداد بمضى الأيام قوة وحياة، ويعلو بكر السنين والأعوام عظمة وغلواً. وروحه ماثلة أمامنا نلها في أدواره، في رواياته، في أناشيده، نستقي منها الفن الخالص المطبوع وتلنس فيها العبقريه المجيدة والذكاك الموهوب، كما نلها أيضاً في تأثر الموسيقيين الحاليين بموسيقى سيد درويش، وفن سيد درويش

وهنا ذا سأحاول في هذه المقالة أن ألم بأطراف حياة سيد درويش وميزات فنه، وإن كنت أعترف مقدماً أن مثل هذا أخرى أن يؤلف في سيل استيعابه كتاب لا مقال.

ولد الشيخ سيد درويش في ١٧ مارس سنة ١٨٩٢ بحى كوم الدكة بمدينة الاسكندرية من أبوين رقيقين الحال، وعندما بلغ مدارج الطفولة أرسله أبوه إلى الكتاب فتعلم القراءة والكتابة وما تيسر من القرآن الكريم، ثم ذهب بعدئذ إلى المعهد الاسكندري (الشيخية) حيث قضى هناك ردها من

وقد سافر مع هذه الفرقة إلى الشام ، واستفاد من هذه الرحلة فوائد جمة وأثرت فيه تأثراً بليغاً . إذ أخذ الشيخ الشيء الكثير عن أطباء الفن هناك بما كان له أبلغ الأثر في تكوينه الفني . وعمل بعدئذ كلحن لفرقتي الرخائي والكسار ، وفرقة السيدة منيرة المهدي ، وفرقة عكاشة . وفي أخريات أيامه كون لنفسه فرقة خاصة

هذه هي لمحة بسيطة عن حياة الشيخ سيد درويش . وكنت أود أن أذكر حوادث الشيخ سيد المينة لعظمته الفنية وأبين للتاريخ الكريم مراحل حياته مرحلة مرحلة ، والأطوار التي تقلب فيها فنه طوراً طوراً ، وأثره في موسيقاه ونفسه وغير هذا مما أود ذكره . ويمعني ضيق المجلد أن تسع هذا كله . ولأنكم الآن عن الشيخ سيد من الوجهة الفنية :

#### آثار الشيخ سيد درويش

لحن الشيخ سيد في أول عهده الكثير من الطفاطيق التي ذاعت وانتشرت انتشاراً عظيماً . ولعل كثيراً من القراء يذكرون : « زوروي في السنة مرة » ، وعرفت آخرتها . ومظلومة ويالك . . إلى آخر هذه الأغاني التي نغنى بها الشعب طويلاً ، وشغف بها جبا . على أن العمل البارز من أعمال الشيخ سيد في التخت هو بلا مراه أدواره العشرة الخالدة ، ولذا ذكره أوردتها كالآتي : —

(١) ياللى قوامك مقام نكرين

(١) يا فؤادى • عجم

(٢) عواطفك • نواثر

(١) فى شرع مين • زنگاره

(٥) عشقت حسنك • بسته نكار

(١) الحبيب للهجر مايل • سازكار

وقد سجلت في شركة ميشيان

(٢) أنا عشقت • حجاز كار

(٨) ضيعت مستقبل حياتى • قارجنغار

(١) أنا هويت • حجاز كار كردى

وقد سجلت في شركة يضافون .

أما الدور العاشر فهو ( يوم تركت الحب ) من مقام الحزام لم يلاّ الشيخ سيد بصوته ولكن ملاه محمد أقدى نور في شركة ميشيان

وكل دور من هذه الأدوار تحفة فنية رائعة ، ويعد ملك غيره من الأدوار من نفمة بلا جدال . فلا يوجد دور من نفمة الحجاز كار كردى مثلاً يضارع أنا هويت ولا يعادل دور من أدوار الحجاز كار دوره أنا عشقت وهكذا . . . هذا علاوة على أن نفمة الزنگاره لم يلحن منها ملحن مصرى قبل الشيخ سيد فكان له إذن فضل سبق في التلحين من هذه النفمة الجليلة ، وتبعه فيها بعد الاستاذ القصصى في دوره ( الحب له في الناس أحكام ) والاستاذ زكريا أحمد في دوره ( هو ده يخلص من الله ) . وسنظل هذه الأدوار بكرة مئات السنين والأعوام ، كما سنظل هدى ونوراً للملحن التخت يعترفون من نبعا القياض ، وسبق مقياساً ونموذجاً للفن الذى يجمع بين المانة في تركيب النفمة ، وبين الجمال . . . نرى الملحن الآن إذا لحن دوراً من نفمة حجاز كار لا يلحن من صميم النفمة إلا المذهب ، وقد يترك فيه الليالى نوى أو الراس نوى . أما الغصن فيجعل خليطاً من كافة نغاث الموسيقى ويسميه مع ذلك دور حجاز كار . أى أنه يحشو دوره بالعرضيات ، في حين أن الشيخ سيد رحمه الله لم يكن يترك العرضيات إلا قليلاً وكل تلحينه من صلب النفمة وصميمها حتى يوفى حقها . وإن النغاث التي طرقتها الشيخ سيد كعرضيات للدور قريبة الشبه من النفمة الأصلية لدرجة يصعب على الأذن الصادية تمييز الفرق . أنظر الآت : ملحن مشهور يلحن المونولوج من مقام الحزام ويترك الليالى نوى ثم الحجاز نوى ثم يعمل بعدئذ كشكولاً هاللاً من النغاث المختلفة في التركيب المتبانية في الأساس . وأخيراً قد يقل الدور نهاندا على الكردان أو حجازاً أو راستاً عليه . . . فأمل !



من المقطوعات الغنائية ، ذلك لأنها قيس من روحه وقطعة من  
وحي وجدانه ، وعصارة قلبه .

## ٢ — القوة

هذه ميزة يكاد ينفرد بها الشيخ سيد ، وسمة تنسم بها  
جميع ألحانه وتظهر سواء أغنى ألحانه هو أم نغنى بها غيره ، على  
أنها تبدو أكثر وضوحا وجلاء إذا غناها لأنه يسكب فيها من روحه  
وروعة إلقائه . تسمع الشيخ سيد في غزله ، فتسمع رجلا لا امرأة  
لا نائحة أو نادية . وتبين من عبارات الملحن سواء أكان غراميا  
أم هزليا القوة التي تهز مشاعرك ، وتملك طربا . طرب مصدره  
الحياة ، لا اليأس والحور . ولعل أعظم برهان على قوة موسيقى  
الشيخ سيد وتفردها بهذه الميزة أناشيده الوطنية . لحن الشيخ  
سيد العديد من الأناشيد الوطنية أخصها بالذكر قوم يامصرى  
وقد كان نشيد الثورة عام ١٩١٩ . وبلادى بلادى . ونشيد  
سعد . وبني مصر مكانكو تنها . وغير هذا من القطع الحاسية  
التي اشتملت عليها كثير من رواياته ، وخاصة شهوزاد :  
كلحن دقت طبول الحرب ، واليوم يومك ، وعودة الجيش .  
ومن البعث أن نغنى على ملحن آخر لحن نشيدا مناسبة وطنية  
ونجح في غرضه .

تسمع أناشيد الشيخ سيد فيفيض قلبك بأسمى النزعات .  
ويستفرك اللحن ويبحث فيك من قوته روعة .

## ٣ — التلاؤم مع الذوق الشرقى والمصرى خاصة

ولست أعنى بهذا أن سيد درويش لم يتأثر بالموسيقى الغربية  
قد تأثر بها ، ربما أكثر مما تأثر بها غيره ، إلا أنه مضى مضى  
كافيا ، فأخرج للناس هذه الموسيقى الجميلة ، الجامعة لحنان  
الموسيقى الشرقية وقوة الغنية . على حين نجد الآن بعض المجددين  
يلحن العجب العجائب ، تسمع مقدمة اللحن مثلا غريبة عضة  
كذلك بعض العبارات الموسيقية ، وفي نفس الوقت يدهشك

نعم إن العريضات جميلة ، وحلية الدور ، إلا أنها إذا  
كثرت طغى على نغمة القطعة الموسيقية وعلى تركيبها وأفسدت  
الأسلوب الفني للنغمة وأضعفته كزيادة الملح في الطعام تجعله  
مجموجا مكروها

## روايات الشيخ سبر درويش الموسيقية

أول ملحن الشيخ سيد من الروايات رواية فيروز شاه  
لفرقة الاستاذ جورج أبيض ثم ظهرت له بعد ذلك السلسلة  
من الروايات الغنائية التي كانت ألحانها خير ما فيها والتي  
أثارت دهش الناس وإعجابهم وغيّرت من طابع ومظهر الموسيقى  
في مصر لحد ما . فلحن فرقة الرحباني . ولو . إيش . دن  
قولوله . فتر . والعشرة الطيبة كما لحن فرقة الاستاذ على الكسار :  
ولسه . راحت عليك . البربرى في الجيش . الهلال ( بالاشتراك  
مع الاستاذ ابراهيم فوزى ) أم أربعة وأربعين ، ولحن بعض  
ألحان رواية الانتخابات ( وأظنها لم تتحل ) ومرحب . ثم لحن  
السيدة منيرة المهدي : رواية كلها يومين ، وكليوباترة التي أنغما  
الاستاذ محمد عبد الوهاب فيما بعد . ولحن فرقة عاكشة . هدى .  
وعبد الرحمن الناصر . والدرلة اليتيمة . ولحن لفرقة الخاصة  
روايتى البروكه وشهوزاد .

وتماز ألحان الشيخ سيد بميزات كثيرة أهمها : —

## ١ — التنوع

تسمع ألحان الشيخ سيد ، على كثرتها وعددها الوفير ، فلا  
تلتجئ تشابه بينها . وهذه ميزة جليلة للشيخ سيد فانا نسمع  
الآن ألحانا هي في الواقع عبارة عن ألحان قديمة مع تغيير  
الالفاظ ، وعبارات موسيقية وردت في ألحان معروفة . وقد  
يردد الملحن عبارات موسيقية وردت في كثير من ألحانه الماضية  
وعلى تنوع ألحان الشيخ سيد وعدم تشابهها فإن لها طابعاً  
خاصا يجعل المرء ، وخاصة من تذوق موسيقى الشيخ سيد ودرسها ،  
يردها إلى مصدر واحد ، هو ملحنها ، ويجعله يميزها بين آلاف

سماع الطابع البلدى ، ويطرق سماع ذوق العهد القديم ، والقديم جدا ، مثلهم في هذا كمن يضع الزيت على الماء .

#### ٤ - مراعاة المعنى والوسط

تلك أهم ميزات موسيقى الشيخ سيد وأروعا ، وهى التى تأثرت اهتمام الجهور وتقدير النقاد ، وقد نصح الشيخ سيد فى هذا نجاحا يثير الإعجاب . إسمع لحن الحشاشين أو لحن البرابره اشجردام أو السقاين . وسمع من جهة أخرى لحن أنا لا ألام ، ووالله تستاهل ياقلبي . ومين زى ، وسمع من جهة ثالثة دقت طبول الحرب ، واليوم يومك ، وادحنا جينا ، وأحسن جيوش فى الأمم ثم اسمع زنة العروسة - وعين الحسود . واقرأ ياشيخ قفاعة ومصطفى... الخ . . . تذكر إلى أى حد بعيد وصل المرحوم إلى جعل المعنى والموسيقى متلازمين متآلفين . ولما ربط الموسيقى باللفظ حتى كأن الموسيقى خلقت له وكأنه خلق لها . ولن يتوقفك تصوير المعنى ، وإبرازه فى حلة موسيقية لحسب بل تبرز الموسيقى مشاعرك وكأنك . وفى هذا دحض لقول من يدعى أن الموسيقى الغرامية هى المظرة فقط . وما رأى حضرة الدكتور الحنفى أن الشيخ سيد درويش حقق له منذ أكثر من خمسة عشر عاماً ما يصوب إليه الآن . فقد لحن الآنما بذمة لشتى الطوائف . وما هو لحن السياس . وياساله ياسلامه . والسقاين ولحن موزعى البوسة ، شاهد على ما أقول .

فالشيخ سيد درويش إذن قدم للسرغ الغنائى ألوانا جديدة كان يحباها من قبل وحسبك دليلا على هذا مقارنتك عصر الشيخ سيد بما قبله ، وسجاع روايات توسكا ، ورزينا ، ومملت ، وصلح الدين ومعروف الأسكافى ، وغيرها ثم سماع ودراسة شهبزاد ورن ، وقولوله ، ولش من روايات الشيخ سيد . فلم يفعل الملبنون قبل الشيخ سوى أنهم نقلوا موسيقى التخت بألوانها وطابعها إلى المسرح إلا أنه بدلا من أن تعزف على العود والفاقون أصبحت تعزف على البيانو والفولوت . ولا شك أن

القارىء الكريم بضحك لوتياً له سماع لحن كلحن : حضر مولانا القاضي افسحوا المكان ، للجنود والأعوان ( من رواية معروف الأسكافى على ما أذكر ) وهنا يفهم أى عمل مجيد أداه الشيخ سيد اللوسيقى فى سبيل رفعتها .

#### كلمة ختامية

تلك بحالة كتبها بمناسبة ذكرى فتيده الموسيقى العظيم . وشقى الزينات تور فى نفسى فليس ألم لنفس الموسيقى المخلص من أن تحرم الموسيقى الشرقية من مثل الشيخ سيد درويش فى الحادية والثلاثين من عمره . عمر قصير لو شاء الله جل وعلا ومد لصاحبه الأجل لكان لنا فى الموسيقى شأن غير هذا الشأن . ويزيد اللوعة . ويثير الحسرة أن البلد الذى لم يتم بعمل جدى لتخليد ذكراه . وأن يضع حفلات للذكرى وعدد من المقالات غير كاف بالمره . بل يجب أن تشترك الأمة حكومة وشعباً فى العناية بتخليد ذكرى الشيخ سيد اعترافاً بأعمال المجدين وتشجيعاً للوهوين والمجدين ، وإلا كانت البلد مقصرة فى حق نابيها وعابقتها . وأعيد بلادى العريزة أن تكون كذلك . ولما لأجرم بأن فترة التفتل التى تجتازها البلاد الآن هى السبب الأعظم فى هذا ، وإن الأمة يوم تقرر مصيرها وترتاح من غناء جهادها السياسى لا شك مقيمة للشيخ سيد القائل ومختلفة بدفته فى قبر يليق بموسيقها العظيم . على أنى آتئى وأدعو أن يجمع أنصار الشيخ سيد درويش شتاتهم ، وهم كثيرون بحمد الله ، ويؤلفوا من بينهم لجنة دائمة ، تسمى لتخليد ذكراه . وأن حركة قوية من جانب المفكرين كفيلة بتحقيق أغراض محبي الشيخ سيد والمهتمين بالموسيقى .

رحم الله الشيخ سيد درويش وعوضنا عنه خيراً



# حديث

## عن مؤتمر الموسيقى العربية والاسطوانات التي سجلها

نشر ، فيما يلي ، النص الكامل للمحاضرة الثنية التي أذاعها رئيس تحرير « الموسيقى »  
بالراديو في مساء يوم الجمعة ٣٠ من أغسطس سنة ١٩٣٥  
وسيتين القراء منها وجوه السر في دعوة « الموسيقى » إلى المحاضرة في موسيقانا ، على  
طابعها الشرق وروحها المصرى .

وهي أكثرها اتصالاً بالنفس . تعد المقياس الأول لهذه  
الاعتبارات : لهذا كان البلد الذى يهمل طابع موسيقاه  
إنما يتذكر لشخصيته . وينزل عنها . ومحاكاة فنون الغير ،  
محاكاة مطلقة ، تسليم بالتعبية المعنوية له .  
والموسيقى العربية ، من يوم سقوط دوله الأندلس في ،  
القرن الخامس عشر ، وهي في اضمحلال مستمر ، سببه  
رقدة الشرق ، وما أصاب كثيراً من ممالكه من الضعف ،  
وما نجم عن ذلك من إهمال الموسيقى . وسائر الفنون .  
ومصر الحديثة - مهد التاريخ الموسيقى القديم - وقد  
قطعت في نهضتها الأخيرة شوطاً بعيداً في التطور الفكرى  
والنفسى . تشمر بعجز موسيقاها الحاضرة عن أن تسد حاجتها ،  
وتتطلع إلى مدنية موسيقية ، تتناسب مع نهضتها الحاضرة .  
من أجل ذلك تعمل جاهدة لرق موسيقاها ، حتى  
تصير جميع نهضاتها متألقة بالانعام .

ولئن اتجهت مصر في نهضتها الحديثة ، بجميع ممالك  
الشرق ، إلى ناحية المدنية الغربية ، تستمد منها وسائل  
الحياة لنهضتها الفنية ، فإنه ليتبين ، بعد الذى قمتناه .  
مقدار الخطر الذى يهدد كيانها إذا ما ولت وجهها في الفنون  
نحو أوروبا . وجرت في نهضتها الموسيقية وراء المدنية  
الغربية ، وأسلبت قيادها لها .

سيداتى ، سادق .  
يواجه الشرق الآن تطوراً سريعاً في جميع شئون  
مرافقه ، وهو في نهضته الحديثة ، يول وجهه شطر  
المدنية الأوروبية ، يفسح لها صدره ، ويستقبلها بذراعين  
مبسطتين . ولئن استطاع أن يجد في تلك المدنية الناضجة  
ما يستعين به على التقدم في سائر العلوم ، والفنون ،  
بمحاكاة لها ، وتقليده لإياها ، فقد لا يكون الأمر  
كذلك فيما يختص بالفنون الجميلة التي يجب أن تكون  
المحاكاة فيها محدودة ، والتقليد ممنوعاً : فليست تلك  
الفنون مجرد صناعة يدوية تنحصر في إجادة استخدام  
الأصابع ، وحذق الآداة : وليست مهارة المصور في  
حسن استعمال ريشته ، ولا الموسيقى في سرعة تحريك  
أسابعه عرفاً بالآلة : إنما الفنون الجميلة لإلهام . وابتكار .  
وتعير مباشر عن نفسية الشعب . وعقليته .

وما هذا الذى تراه من صناعة يدوية إلا وسيلة من  
وسائل الآداة ، وهذه الأخيرة - أى الصناعة اليدوية -  
هى التي يمكن أن يلقنها المرء . وأن يحصلها بالتعليم ،  
وهي التي يمكن أن تنتقل من شعب ، إلى شعب ، ومن  
مدينة إلى أخرى : أما الإلهام ، وأما الابتكار ، فما  
يجل عن التلقين ، والتحصيل ، ويستحيل نقلهما .  
ولئن صح هذا في جميع الفنون الجميلة ، فالموسيقى ،

لذلك كان لزاماً أن تعتمد موسيقانا بأنفسنا، وأن نقوم على رعايتها بعناية، وحرص شديد، وأن نرفع الحجاب الكثيف الذى أسدله تلك القرون الطويلة على الموسيقى العربية من وقت اضمحلالها، لكشف عن ثرائها، وغناها، وتعرف موضع القوة فيها. لتكون مدينتنا الموسيقية الحديثة حلقة اتصال مدنية، عربية، حديثة، زاهرة، بمدينة عربية، قديمة، زاهية؛ ومدينة، فرعونية، عربية، سلم العالم بجمالها، وجلالها.

ومن اليسير أن يتبين المرء مقدار الصعوبات التى تعترض هذا السبيل، وعظم الجهد اللازم لتذليلها، حتى تتحقق أمينتنا من إيجاد مدينة موسيقية، مصرية، تبقى في طالعيها شرقية، وفي روحها مصرية، وإن سارت في أساليبها العصر الحديث.

ولقد حل هذا العب، العظيم، عن شعبه ووعيته، محي الجبل الحديث، ومجدد الثقافة العامة في مصر، حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول. فذلت العقبات، ومهدت السبيل، ودانت الرغائب، وكان ذلك من حظ الموسيقى العربية، فضمت اطراد نشاطها ورواها. فقد تفضل — أيد الله ملكه — فأشار بعقد مؤتمر للموسيقى العربية، يؤمه كبار العلماء، والمشتغلين بها.

وكان لنفوذ جلالاته في جميع الأقطار العربية. وغيرها من البلاد الأجنبية فضل كبير في تسيير عقد هذا المؤتمر، الذى انعقد بالقاهرة في ربيع عام ١٩٣٢ مضمولاً بالعاية الملكية السامية. وتضمنت بحوثه كل ما يهم الموسيقى العربية، في ماضيا، وحاضرها، ومستقبلها، وكل ما يتعلق برقاها، وتعليمها، ووضعها على قواعد ثابتة معترف بها، وتنظيمها على أساس متين من العلم والفن، تتفق عليه جميع البلاد العربية، فتتأثر في إحياء هذه الموسيقى، التي هي من أهم مظاهر الحضارة للأمم.

وقد اشترك في هذا المؤتمر عنصران :-

العنصر الأول - أعلام الموسيقى، من علماء البلاد العربية، والغربية، وهؤلاء هم أعضاء المؤتمر الذين وكل إليهم أمر البحث، والتقصي في المسائل التي عرضت على المؤتمر لابتداء الرأي فيها.

والعنصر الآخر - عنصر العازفين. فقد أوفدت البلاد العربية فرقاً موسيقية من أمهر المشتغلين بها، لتغذى العنصر الأول علماً بما يحتاجه في بحوثه النظرية

وانقسمت أعمال المؤتمر إلى سبع لجان. اختصت كل لجنة منها يحوث معينة.

ولما كان حفظ الأغاني، وتسجيلها ذا قيمة كبيرة في الدراستين التاريخية، والفنية، لا تقل أهمية عن أهمية التنقيب عن الآثار القديمة. إذ الاحتفاظ بها احتفاظ بأثني ميراث وطني، بل هذه التسجيلات الفنية ينبوع يغترف منه عالم الموسيقى وسائل التمييز بين ما هو أصيل في الموسيقى القومية، وما هو دخيل عليها. بل هي مصدر نفحات الموسيقى. ومورد يغترف منه ما يزيل به غشاوة كل ليس يتسرب إليه من جراء الدخيل إذا ما رغب الموسيقار أن يظل مخلصاً لشعبه.

من أجل ذلك انفردت لجنة خاصة من لجان المؤتمر السبع بتسجيل الأغاني، والألحان التي رأى المؤتمر تسجيلها على اسطوانات قامت إحدى الشركات المعروفة بتعبئها أثناء انعقاد المؤتمر.

ولم يجر هذا التسجيل جزافاً، إنما اتبعت فيه خطة واضحة مرسومة. وهذه الخطة تشتمل على دراسة جميع أنواع الموسيقى العربية في سائر الأقطار التابعة للتتدين الاسلامي. وليست الغاية من هذا التسجيل مجرد الاحتفاظ بتلك الألحان والأغاني، وإنما الغاية منها

دراسة موسيقى هذه الألحان ، وهذه الأغاني بكليتها ،  
وجزئياتها ، والمقارنة بين موسيقى النوع الواحد في  
الانطوار المختلفة ، توصلنا إلى نتائج علمية دقيقة .

ولقد أتيح للجنة التسجيل سماع قطع موسيقية ، واختيار  
الألحان ذات أهمية خاصة ، من الفرق الموسيقية الآتية إليها : -

أولاً - من الفرق الموسيقية الموفدة إلى مصر : -

١ - فرقة مراكشية .

٢ - فرقة عراقية .

٣ - فرقة تونسية .

٤ - فرقة جزائرية .

٥ - فرقة سورية .

٦ - فرقة تركية .

ثانياً - من الفرق المصرية : -

١ - فرقة من المعهد الملكي للموسيقى العربية .

٢ - فرقة من مغنيات « عوالم » القاهرة .

٣ - فرقة طبل ومزمار بلدى .

٤ - فرقة من العازفين بالأرغول مع الغناء البلدى .

٥ - فرقة مغنين ورفيقين من الفيوم .

٦ - فرقة سودانية .

٧ - ألحان مصرية ، وأدوار قديمة روى تسجيلها  
للاحتفاظ بها .

٨ - ألحان مصرية للمغنيين حديثين .

ومن الألحان الدينية : -

١ - فرقة المولوية .

٢ - طريقة الذكر اللبى .

٣ - ألحان الكنيسة القبطية .

وبلغ مجموع الاسطوانات التى سجلها المؤتمر ثلثائة  
وخمسين تسجيلاً . وهذه الاسطوانات المسجلة ، محفوظة

بعناية فى أماكن خاصة ، لا يسمح لأحد سماعها ، اللهم  
إلا نفرأ قليلا من الأشخاص القلائى ، الذين ينتظر من  
سماعهم لهذه التسجيلات فائدة للموسيقى العربية .

وكذلك غير مباح للجمهور الحصول على هذه  
الاسطوانات بطريق الشراء ، إذ هناك تماقذ بين الحكومة ،  
وبين الشركة التى قامت بتعبئة هذه الاسطوانات ، يمنع  
الطرفين من الاتجار بها .

فلم تبق إذن وسيلة للجمهور المتعطش إلى سماع هذه  
التسجيلات ، إلا عن طريق الإذاعة العامة ، بواسطة محطة  
الإذاعة .

ولما كان الغرض من إذاعة هذه الاسطوانات ، ليس  
بجرد الاستماع بالطرب ، وتشنيف الآذان بالسماع ، وإنما  
الغرض الأول منها نشر الموسيقى العربية الصحيحة بين  
جمهور كبير ينشد الثقافة ، ويتطلع إلى معرفة تلك الموسيقى ؛  
فقد تقرر أن تكون إذاعة هذه الاسطوانات مصحوبة  
بمحاضرات ، وتعليقات ، تبين طابع تلك الموسيقى وبميزاتها  
حتى تتم الفائدة المرجوة من إذاعتها .

وستجرى هذه الإذاعة بتقسيم هذه الاسطوانات إلى  
مجاميع صغيرة ، متناسبة فى اختيارها تناسباً فنياً . وذلك  
بتبويبها تبويباً ، إما أن يكون مرتبباً بنوع بلد الفرقة  
الموسيقية أو بأساليب التأليف الموسيقى ، أو نوع الآلات  
الموسيقية .

وسيراعى فى اختيار هذه المجاميع الصغيرة تناسبها -  
طبعاً - لما هو مقرر لها من الوقت فى الإذاعة .

وأرجو أن أكون قد أذعيت بهذه المحاضرة القصيرة ،  
فكرة عامة عن مؤتمر الموسيقى العربية ، ولجنة التسجيل  
فيه ، وهى التى قامت بتسجيل تلك الاسطوانات . وأن  
أكون قد مهدت لسلسلة الإذاعات المقبلة التى نستمعونها  
قريباً إن شاء الله .

# النشيد القومي الرسمي

معتز به رسمياً بما تتعين معه المبادرة لسد هذا النقص بتشكيل هيئة يعهد إليها وضع شروط مباراة عامة لاختيار نشيد يحقق أغراض الأناشيد القومية .

## قرار

المادة الأولى — تشكل لجنة من :

حضرة صاحب العزة أحمد لطفى السيد بك مدير الجامعة المصرية رئيساً .

حضرات الأستاذ خليل مطران بك ، الأستاذ على الجارم المفتش بالوزارة ، الدكتور محمود أحمد الحفنى مفتش الموسيقى بالوزارة ، عبد الله سلامة أئدى مفتش التربية البدنية بالوزارة ، أعضاء .

المادة الثانية — تكون مهمة هذه اللجنة وضع شروط مباراة عامة بين الشعراء والموسيقين لنظم وتلحين نشيد قومي يكون صالحاً للاعتراف به رسمياً .

المادة الثالثة — تعين جوائز مالية تمنح على الوجه الآتى :

« ا » ٥٠ جنها مصرياً بمنحها الفائز الأول في نظم النشيد الذى يعترف به رسمياً .

« ب » ٣٠ جنها مصرياً بمنحها الفائز الثانى .

« ج » ٢٠ جنها مصرياً بمنحها الفائز الثالث .

« د » ٥٠ جنها مصرياً بمنحها الفائز الأول في تلحين

النشيد الذى يعترف به رسمياً .

« هـ » ٣٠ جنها مصرياً بمنحها الفائز الثانى .

« و » ٢٠ جنها مصرياً بمنحها الفائز الثالث .

المادة الرابعة — على وكيل الوزارة تنفيذ هذا القرار

لما رأت وزارة المعارف حاجة البلاد إلى نشيد قومي رسمى يتخى به في المناسبات الدولية ، والمواسم القومية . عهدت إلى الدكتور محمود أحمد الحفنى ، مفتش الموسيقى بها ، الفحص عن هذا الموضوع وتقديم تقرير عنه .

وقد صادف هذا التكليف هوى من نفس الدكتور حله على أن يلم في تقريره بتاريخ واجز سريع الوصول إلى الفهم عن الأناشيد القومية ، قديماً وحديثاً .

وكانت « الموسيقى » أولى من دق البشائر بهذا النبأ العظيم ، ونشرته على أهل هذا الوادى\* .

ومن دواعي السرور أن نال ذلك التقرير عناية أولى الأمر ، واختصه معالي وزير المعارف برعايته والمواقفة عليه . ولقد تجلّى أثر هذه العناية في القرار الوزارى الذى نشره فيها لى ، أئرا من مفاخر الوزارة الكريمة ، وبأكورة لمجهود « الموسيقى » الثمر إن شاء الله .

## قرار وزارى

بتأليف لجنة لوضع شروط مباراة لنظمه وتلحينه

أصدر حضرة صاحب السعادة الأستاذ أحمد نجيب الحلالى بك وزير المعارف القرار التالى :

نظراً لما للأناشيد القومية من الأثر القوى في إظهار جلال الأمة . والتنويه بعظمتها ، وإيقاظ شعور الشعب حين يتأشدها ، والحاجة إلى نشيد من هذا النوع يلقى في المناسبات القومية والدولية . أسوة بالدول المتحضرة .

وبما أنه لا يوجد لمصر في الوقت الحاضر نشيد قومي

\* رابع العدد الرابع من « الموسيقى »

## ثمن إمضاء فردى

- أنت ، كونت أيضا ! إذن ليس كثيرا عليك أن تمنح هذا الرجل مائة ليرة أخرى

ففتح الرجل الشحاذ مائة ليرة بوجه عبوس ، وحصل على إمضاء فردى . وكانت السعادة للقعد المسكين



كان الموسيقار فردى ، بعد أن ذاعت شهرته وأصبحت عالمية موضع اهتمام جامعى تواقع مشاهير الرجال ، لما عرف عنه من كراهيته السماح بتوقيعه لائى كان

وقد حدث أنه بينما كان نازلا في أحد الفنادق إذ تهجم عليه متطفل يلح في الحصول على إمضائه رغم ما نهى إليه صاحب الفندق من شدة مقت الموسيقار لهذا الأمر ، وأنه سيرفض طلبه بتاتا . ولكن ما كان أشد دهشة هذا الرجل عندما أظهر فردى استعداداه لأجابة طلبه قائلا له :

« ليكن ما تريد ، وما دمت تسب لأمضائى قيمة كبيرة فلا بد لك ، لكى تحصل عليها ، من تضحية بسيطة ، فأجابه الرجل : وما هى ؟

وبدلا من أن يجيبه الموسيقار . قصد توأ نافذة الغرفة وأطل على الشارع حيث كان يجلس على قارعة الطريق شيخ مقعد ، فأومأ إليه بالصعود إلى غرفته ، فلما حضر قال له الموسيقار : « إن لى ضيفا يصير على منحك مائة ليرة ، ثم أشار إلى طالب الأمضاء بالدفع ، فلم يسمعه إلا تنفيذ رغبة الموسيقار . وتناول فردى قصاصة من الورق ليقع عليها ، وهو يسائل زائره :

ومن تكون أنت ؟

أنا ، الكونت ساندسو .

## رأسه الفرقة

أخطأ أحد الضارين بالطلبة استعمال تلك الآلة أثناء اشتراكه في عزف إحدى القطع الموسيقية مع فرقة كبيرة العدد ، فاستشاط رئيس الفرقة غيظا ، وعاطبه ،

في حدة ، قائلا :

« ولى ، ماذا أقول لك ! ، أنت تعلم أن الطلبة أسهل الآلات استعمالا . فإذا كانت حتى هذه تخفى استعمالها ، فقل لى أى عمل أسهل من هذا يمكننى إسناده إليك فى الفرقة ؟ »

فأجابه الموسيقى . رأستها ،

## تحتفظ بنواة الكريز

زارت إحدى السيدات الموسيقار الفرنسى جنود فرأت فى غرفته . وكان قد انتهى إذ ذاك من تناول فطوره فيها ، نوى فاكهة الكريز ملقى بجانب المدفأ . فالتقطت السيدة

## حسن العرض

حضر أحد الموسيقيين الفضوليين إلى ماسينييه ، وكان الموسيقار الأول في فرنسا ، يعرض عليه أول أوبرا من تلحينه وقال له :

« أنت تعلم أن مولير قد اتخذ له امرأة عجوزا كان يعرض عليها كل مؤلفاته قبل إخراجها على المسرح ، وذلك لاعتقاده بأن كل ما يعجبها سيعجب الجمهور . لذلك قررت أنا أن أعرض عليك كل ما ألحنته لاعتقادي أن كل ما ينال رضاك ينال رضا الجمهور أيضا ، فأجابه الموسيقار :

« هذا تواضع منك ! ، تواضع كبير ! ولكن بما أنك لست مولير فاسمح لي أن أعترض من شرف أن أكون امرأتك العجوز ! »



الإدارة: ٦ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : GRUEF ZAKI  
IMPRIMERIE: 18 RUE BORSA

Tauftikia - Le Caire

إحداها بسرعة مذهشة دون أن يراها الموسيقار وأخفتها في قفازها ، وبعد حين ، حيث كان جنود يرد الزيارة للسيدة المذكورة ، عرضت عليه في غار هذه النواة ، وقد رصعتها بالثمين من الذهب وأحجار الماس ، قائلة له :

« ما أكرم هذا الأثر الذي هو فضلة موسيقارنا العظيم ! »

وما كان أشد دهشتها عندما علمت أن الموسيقار لا يأكل هذه الفاخرة طافا ، وأن ما يأتي منها على مائدته يكون من حظ خادمه

## حلاق أشيلية

اقتربت حفلة الكرنفال وأصبح المتعهد في موقف حرج فطلب لإنجاز أوبرا على أسرع وجه .

من أجل هذا احتبس في بيت روسيني كل من : روسيني الموسيقار ، واستريني الشاعر ، والقائمين بكتابة الألحان ، والغازفين ، والمغنين ، فكان روسيني يتسلم أوراق كاتب الشعر ، وما جف مدادها ، وما يابث أن يتناول المغني زامبونى أوراق النوتة ، بعد عمل التلحين ، وما جف مدادها أيضا ، وعلى هذا النحو ، انتهت كل هذه الأوبرا الخالدة في خلال ثلاثة عشر يوما .

عندئذ تنفس الموسيقار الصعداء ، وكان لم يرح فرغته طول الوقت ، وإذ رأى لحيته وقد طال شعرها بشكل يخيف قال :

« عجباً ، لقد أغفلت لحيتي هذا الزمن وأرسلتها ، ولو التفت إليها لأغفلت حلاق أشيلية »



# بحوث علمية

## الصوت الانساني في دور الشيخوخة

عادة ، إذ يحتفظ الرجل بقواه حتى سن الستين تقريباً . ومع ذلك فليس هذا قاعدة لازمة ، فكثيراً ما يتعدى الرجال والنساء منطقة هذه السن مع استمرار أصواتهم على المحافظة على جمالها ورونقها بل وقوتها ، وتكون المحافظة على الصوت في هذه الحالات راجعة إلى تدريب الصوت تدريباً فنياً صحيحاً ، وصيائمه صيانة صحية ، على أن هذين العاملين وإن كانا أساسيين في المحافظة على الصوت ، فهما متعلقان كذلك بالقوة العامة للجسم كما سبق ذكره .

وقد ظهر من المغنين من استطاع المحافظة على مكاته الأولى في الغناء وظل متربهاً على قمة شهرته بعد أن جاوز الستين من العمر ، ومنهم من استمر على ذلك وهو في سن السبعين ، فظل صوته موضع الإعجاب وحسن التقدير . وليست هذه الظاهرة قاصرة على معنى أو معنات دولة دون أخرى ، أو زمن دون آخر ، إنما قد تتوافر في جميع البلاد والأزمان .

وعلى العموم يصيب صوت المرأة بمجرد وقف الحيض بعض ظواهر صوتية : فالمنطقة الصوتية تصغر عما كانت

دور الشيخوخة هو الدور الذي تسبب فيه السن ، ويتجلى الشيب ، ويتطلى الحسنى إلى نهاية العمر ، وفيه تأخذ القوى العامة في الضعف . ذلك بأن كبر السن تؤثر في جميع أعضاء الجسم كما تؤثر في الصوت . وزمن الشيخوخة يتعذر تحديد بدته . فكثيراً ما نشاهد شبانا ظهرت عليهم علامات الشيخوخة ، وشيوخا متمتعين بقوة الشباب . والسر في محافظة الإنسان على فترة جسمه وقوة أعضائه لدى أوسع من المعتاد ، هو مراعاته الأحوال الصحية في الحياة . وعدم إغفاله الرياضة البدنية . وعلى العكس .

كل ما يدرى على أعضاء الجسم من التأثيرات يسرى على الصوت ، فكما سبق أن قررنا أن الإنسان بانهتاله إلى دور البلوغ ، وسلوك جسمه سليل النضوج يحدث له تغيير في الصوت يلازم هذا الانتقال ، كذلك تقرر أن الجسم في دور الشيخوخة ، وقد أخذت قواه في الإضمحلال ، يلازمه التغيير الثاني في الصوت . ولهذا فإن من المعتقد أن الإنسان يبدأ بضعف صوته بدخوله في دور الشيخوخة ويمكن تحديد ذلك إجمالاً بعجز الجهاز التناسلي عن القيام بوظيفته الطبيعية ، وهو ما يسمى بسن اليأس ، الذي ينقطع فيه حيض المرأة ، وفي هذا الدور تسبق المرأة الرجل

عليه أولاً سيما من ناحية الأصوات المرتفعة ، ويقل حسن اللون الصوتي نوعاً ، وتفقد الأصوات المرتفعة شيئاً فصبح حادة . وعندما تتقدم المرأة في السن إلى أبعد من ذلك . فإن منطقة صوتها قد تنخفض فتزل في منطقة الأصوات الغليظة حتى تشبه فيها صوت الرجل .

وكذلك الرجل بدخوله في هذا الدور تقل شدة صوته ، كما تضيق منطقة أصواته الغليظة التي تسمى فينا بالأصوات الصدرية ، وتزيد منطقة أصواته الوسطى ، والأصوات المرتفعة التي تسمى فينا أصوات الرأس . وقد يبلغ أحياناً أن صوت مغن من نوع الباريون — الصوت المتوسط في الغلط للرجال — قد يصير تينورا — الصوت الحاد للرجال —

والجهاز الصوتي . فضعف الصوت ناشئ مما يحصل من الضعف التدريجي في القوى الحيوية وانخفاض الضغط التنفسي . ومن أن النسيج المرن للحجرة وعضلاتها يقع تحت تأثير التحول الضموري ، حتى أن العضلات لا تستطيع خدمة الحبال الصوتية بقوتها الأولى فتحافظ على درجة واحدة من التوتر ، ولذا يظهر في الصوت رعشة أشبه بالرعشة التي تظهر في اليدين في هذه السن .

أما التفسير الطبي لانخفاض صوت بعض السيدات حتى يشبه صوت الرجال ، فهو أن الغشاء المخاطي لجميع التجويفات الصوتية يكون محتقناً ، ملوئاً بالدم ، فيتسبب عن ذلك غلظ الحبال الصوتية ، فتتخفض الأصوات الصادرة عنها ، كما تنخفض كل المنطقة الصوتية ، فتقل من جهة الحدة وتزيد من ناحية الغلط .

## معجزة القرن العشرين

أمان في غاية البساطة  
وبالتبسيط

بمحلات

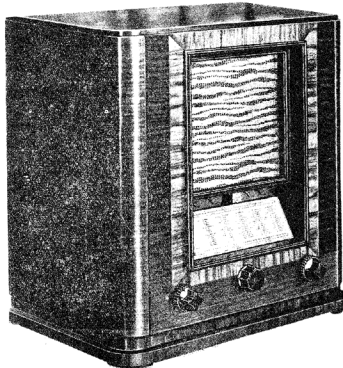
عزيز بواس

٢٥ صر

٧٣ شارع ابراهيم باشا  
تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

١٨ شارع فؤاد الأول  
تلفون ٢٢٣٠٥



قبل شراء  
أي جهاز راديو  
تصحك  
أن تسمع وتشاهد  
الجهاز ذا الشهرة العالية  
من ماركة  
تلفونكن  
٣ موجات  
الشامل  
مئاة الصنع . دقة النغم .  
أناقة الشكل . شدة الحساسية  
فضلا عن قوة لمباته الشهيرة  
التي لا مثيل لها



# مدرسة الموسيقى

## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس التاسع

#### نقطة إشارات الاختصار

وهذه الإشارات على نوعين :

١ - إشارات هي رسوم توضع فوق ، أو تحت علامة ، أو مجموعة من العلامات الموسيقية .

ب - إشارات هي في الحقيقة كلمات أجنبية أو حروف مختصرة لهذه الكلمات للدلالة عليها .

فن الإشارات الأولى : ما هو خاص بعلامة موسيقية واحدة ، ومن هذه ما يستعمل للشدة ترسم هكذا : > ٩ ٨ ٩

ومن الإشارات ما يجري مفعوله على مجموعة من العلامات الموسيقية ، ومن بينها الإشارتان



فأما الإشارة الأولى ( البني ) فتدل على التدرج من اللين « الضعف » إلى الشدة « القوة » ، وأما الثانية ( اليسرى ) فتدل على العكس أي التدرج من الشدة إلى اللين .

أما الإشارات الأخرى ، وهي الكلمات أو الحروف المختصرة من كلمات أجنبية فتدل على بيان درجة مخصوصة من الشدة أو اللين ، والإشارات الأساسية منها . ثلاث هي :

كلمة *Forse* ، ودلالاتها بشدة واختصارها الحرف *f*  
*Mezzo* ، بنوسط ، *m*  
*Piano* ، بلين ، *p*

أما وقد أوضحنا في الدروس المتقدمة إشارات الاختصار الخاصة بتدوين العلامات الموسيقية ، وشرحنا كذلك بعض الإشارات الخاصة بمحاسن اللحن ، وحليته ، وزخرفته ، فأتينا سنوضح اليوم بعض إشارات أخرى خاصة بالأداء . وهذه الإشارات لا صلة لها بالعلامات الموسيقية من حيث زمنها ، ولا ترتيب تعاقبها ولا زخرفها ، كما هو الشأن في الإشارات التي تقدم ذكرها ، إنما هي إشارات تساعد العازف على حسن الأداء ، ووضوح الطريقة التي يجب أن يكون عليها التوقيع . والمقطوعات الموسيقية كقصائد الشعر ، وقطع النثر ، تتفاوت فيها طرق الأداء وفاق اختلاف الناس ، وهذه الإشارات التي نتحدث عنها في هذا الدرس هي من مستحدثات الموسيقى وميزاتها لتوحيد طرق الأداء ، حتى يكون التوقيع محققاً للغرض الذي قصد إليه واضع اللحن .

كندول الساعة، مثبت من أسفله في الجهاز، ومركب عليه ثقل يمكن تحريكه بسهولة على البندول إلى أعلى أو إلى أسفل فتبطئ حركة البندول في الحالة الأولى وتسرع في الثانية. ويتحرك هذا البندول المدرج أمام مقياس به أرقام وللحصول على السرعة المطلوبة في التوقيع باستخدام هذا الجهاز يحرك الثقل المركب في البندول حتى يواجه الرقم المطلوب، وهو في المثال السابق ٧٢ فيسمع لحركة البندول في ذهابه وإيابه دقات منتظمة عددها ٧٢ في الدقيقة وهو المطلوب في هذا المثال .

وقد نجد أحيانا هذه السرعة بعينها مدونة هكذا .

$$72 = \text{MM} \quad \text{أو} \quad 72 = \text{MM} \quad \text{!}$$

ومعنى الحرفين الجديدين ، وفاق مررونوم مبلقل

غير أن هذه الطريقة ليست من السهولة في الاستعمال بحيث ييسر استخدامها دائماً وأن تلازم تدوين جميع المقطوعات . والموسيقى المتدرب يمكنه الاستعانة عنها ولهذا استعان الموسيقيون بالفاظ « أجنبية » يضعونها في مقدمة المقطوعات الموسيقية للدلالة على ما هي عليه من سرعة أو بطء . فالسرعة المتقدمة في المثال السابق وهي سرعة  $72 = \text{!}$  تعتبر سرعة متوسطة ، ويشار إليها بكلمة *Andante* . فإذا كانت الحركة بطيئة استعملت لفظة أخرى مثل *Lento* ومعناها بطيء ، وإن كانت الحركة سريعة استعملت لفظة مثل *Allegro* ومعناها سريع . وتقريبا لفهم يمكن وضع هذه الألفاظ الثلاثة بنسبة بعضها لبعض هكذا

<i>Lento</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>
بطيء	متوسط	سريع

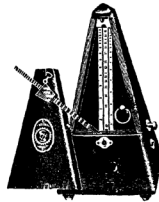
وهناك اصطلاحات لفظية كثيرة متعددة خاصة بالسرعة أو البطء تستعمل في التدوين الموسيقي نفصلها فيما بعد تفصيلا وافيا مكتمين الآن بهذا القدر للبتدئين .

وقد يجمع بين كلمتين ، أو حرفين . من هذه الثلاث للدلالة على درجة معينة من الشدة واللين . فمثلا :  
 // معناها « *Fortissimo* » ودلالاتها بمنزلة الشدة  
 pp « *Pianissimo* » « البهين »  
 mf « *Mezsoforte* » « بشرى منوسطة »  
 mp « *Mezzopiano* » « باهين منوسط »  
 وحسب المبتدى . هذا القدر من هذا النوع . من العلامات .

وهناك نوع آخر من العلامات خاص بحركة الأيقاع من ناحية السرعة ، والبطء .

وأول ما يصادف العازف من هذه العلامات ، علامة قد توضع أعلى القطعة من جهتها اليسرى وهي مؤلفة من معادلة بسيطة ، أحد حديها علامة موسيقية . والآخر رقم حسابي يكتب في النوتة عادة بالرقم الفرنجي هكذا مثلا  $72 = \text{!}$  فيكون معناها أنه يجب في عزف المقطوعة الموسيقية التي تعملوها هذه الإشارة مراعاة أن تكون سرعة العزف بحيث تؤدي ٧٢ علامة من علامات ربع الزمن الكامل (النوار) في الدقيقة الواحدة .

ولقياس ذلك بالضبط وضع جهاز خاص يسمى بالمترونوم . كما في الشكل ،



وضعه ميلتزل عام ١٨١٦ وهو عبارة عن بندول

خوشنویس

## بحث في المقامات

معادلة منه الاغاني :

الحجاز القديم وحل محله بين معاصرنا ولذلك تغيرت  
نغمت هذا اللحن وفقد الأرباع الشرقية وأصبح من السهل  
للآلات الغربية عزفه وتحول نغماته كما يأتي :

بكاه - فراق صهار - كوش - راس - دو كاه - سبكاه - حجاز - نوى - للربطة الاولى  
وأباده ١/٢ ٦/٤ ١/٢ ١ ١/٢ ٦/٤ ١/٢ مقطرة (بالتون)

وبذلك أصبح لحن شد عربان عبارة عن لحن  
الحجاز كار مصوراً على اليكاه أو النوى وقد ميزته العربية  
واستعاض بها بصيغة تركية

الاجراء :

يبدأ العمل من العقد الثالث بالنوى غالباً

شخصية النغم :

تقوم على اظهار التواتر على الراست

معادله من الاغاني :

الحجاز كار مصوراً على اليكاه . ويعادله من الاغان  
الافرنجية ديوان دو الصغير الانسجامي يتختم على الغماز مع  
عمل حساس لهذا الختام وبعبارة أخرى يعادله ( دومينور  
هارمونيك ) ويحول إلى ( صول مينور هارمونيك ) خصوصاً  
عند الختام

نمونه النغم :



طابع النغم

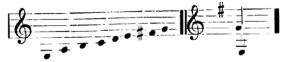


الماهور المصور على اليكاه . ويعادله من الاغان  
الافرنجية . صول ماجور .

شخصية النغم :

تقوم على إظهار لحن الماهور على اليكاه أو النوى

نمونه النغم :



طابع النغم :



\*\*\*

## شعر عربيانه

لحن عربي من فصيلة الحجاز ( القديم طبياً ) ونغماته  
الاصليه كما يأتي :

بكاه - فراق ترك صهار - كوش - راس - دو كاه - سبكاه - حجاز - نوى - للربطة الاولى  
وأباده ٣ ٤ ١ ١ ٢ ٥ ٤ ٣ ٤ ١ ٢ ٥ ٤ ١ ٢ مقطرة (بالتون)

نمونه النغم :

بالجمع المنفصل الاول ( راجع العدد

الاول من هذه المجلة ) كما يأتي :

العقد الاول : ذو أربع حجاز على اليكاه

العقد الثاني : ذو أربع حجاز على الدوكاه -

ثم فاصل طنتي

ولكن كما أوضحنا في الأعداد السابقة

قد طغى لحن الحجاز المحول عن كرد على

افتراس الادلخامه عنه بعضرا في التسمية :

المستجدة ولا يجوز تسميتها باسم المقام بل  
تسمى لحناً لحن الصبا ولحن الكرد ولحن  
الحجاز . . القديم . .

(ب) إذا تغيرت فيها نغمتان أضفنا اسم النغمة الثانية  
المستجدة عقب الاسم الأول لحن حجاز كرد

وصبا بوسليك الخ . وهلم جرا

٣ - ألحان تختلف في الاجراء كورود لحن آخر بكثرة  
بارزة في سيرها وهذه توصف باسم اللحن البارز فيها  
كلحن ياتي عجمي

٤ - ألحان تصور عل غير مقاماتها وهذه توصف

معرفة بما صورت به كلحن صبا الحسيني أو صبا على  
الحسيني وحجاز النوى أو حجاز على النوى

قبل ذكر الملخص أرى من واجبي أن أقول كلمة  
في طرائق تسمية الألحان توجيهاً للفهم ومنعاً من الالتباس  
في التعبير

تقسم الألحان إلى أربعة أنواع مختلفة :

١ - ألحان تمر بالنغمت الأصلية وتختلف في الاستقرار  
على هذه الدرجات وهذه تسمى باسماء الدرجات التي تستقر  
عليها ويمكن أن نسميها ونعبر عنها بالمقامات كقام اليكاه  
ومقام الراست الخ

٢ - ألحان تستبدل فيها بعض النغمت الأصلية .

(١) إذا تغيرت فيها نغمة واحدة سميت باسم النغمة

#### ملخص ألحان البطاه

ملاحظات	اسم اللحن	الدرجات أو النغمت							
		يكاه	عشيران	عراق	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوى
له حساس عند الاستقرار	مقام اليكاه								
يستقر على النوى أو على الدوكاه	مقام النوى								
وبعضهم يعمل له حساس مستمر	لحن نوى كرد						كرد		
كسابقه	» بوسليك						بوسليك		
»	» عجم						سيكاه		
»	» حفرا						كرد		
	» سلطان يكاه							حجاز	
	» شد عربان								
	» نهفت الاترك						بوسليك		
	» العرب						سيكاه		
		قرار حصار	قرار نهفت						
		عشيران							
		قرار تيك							
		حصار							

لاتنسوا الاشتراك في مسابقة العدد القادم

الناشيد

نظام وتلحين الاستاذ أحمد خیرت  
وضع المهارمونی الاستاذ محمد حبيب

اللَّهُ

مطبوعات النفيسة الموسيقي  
وزارة المعارف العمومية

[illegible]

اللَّهُ فِي عِلَّاهُ  
لَا يُرْتَجَى سِوَاهُ  
يَحْرُسُ كُلَّ النَّاسِ  
فِي شِدَّةِ أَوْبَاسِ



# التحيّة

ألف ألحن الأستاذ أحمد خربت  
وضع المراموني الأستاذ محمد حبيب

مطبعة دار الثقافة الموسيقية  
وزارة المعارف العربية



هَلْ تَعْلَمُونَ تَحِيَّتِي      عِنْدَ الْحُضُورِ إِلَيْكُمْ  
أَنَا إِنْ رَأَيْتُ جَمَاعَةً      قُلْتُ السَّلَامَ عَلَيْكُمْ

نظم الأستاذ الحاج محمد المراوي

# بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

انصلوا	بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط
استفيدوا	التخفيض المحسوس والثقة الوطنية والامان الموفور

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالاقليم  
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

## من ادارة المجلة

إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام تعلن إدارة المجلة استعدادها

لأرسال الاعداد السابقة من مجلة الموسيقى

نظير مبلغ ٢٢ ملياً عن كل عدد خالصة أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول أكتوبر القادم

تطلب « الموسيقى » في السودان من حضرات

الخرطوم : الخواجه نيقولا ديمى كاتنايدس صاحب مكتبة البازار السودانى

» : الخواجه زكى جرجس بطليموس

وادمدني : كمال مينخائيل غالى افندى

ام درمان : عطا الله جبره افندى



## ولى عهد زنجبار

تفضل حضرة صاحب السمو الأمير ولى عهد زنجبار وحرمة المصون وزوج شقيقه بزيارة المعهد الملكى للموسيقى العربية فى مساء يوم الخميس ٥ سبتمبر سنة ١٩٣٥  
وقد استقبله فريق من رجال المعهد فطافوا به أنحاء الدار يشرحون له نبذا من حياة المعهد ومجوده .  
وقد تفضل سموه فأظهر ارياحه لما شاهده وأثنى على جهود القائمين بأمر المعهد ثم أخذت للجميع الصورة  
الفوتوغرافية المشورة تحت هذا الكلام .  
وقد شيع ، كما استقبل بمظاهر التجلة والاحترام .



الجالسون من اليمين : دكتور الحنفى ، سمر الأمير لحرمة فزوج شقيقه ، فالاستاذ صفر على

## في تركيا

كانت الحكومة التركية . قد استدعت اليها الأستاذ  
• پرفيز هندمت ، الموسيقار الألمانى الكبير ، أهدأعضاء  
مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بـ صر عام ١٩٣٢ .  
لينظر في إصلاح الموسيقى التركية ووسائل تعليمها .  
وقد أدى الأستاذ مهمته وكتب في ذلك تقارير قيمة  
كان من نتائجها أن استدعته الحكومة التركية مرة أخرى  
لتطبيق الفوائد التى ضمنها تقريره والأخذ في تنفيذها .

## العيد المئوى

للموسيقار كاميل سان سين

لا يزال بين الأحبا . كثيرون ممن عاصروا الموسيقار  
الكبير كاميل سان سين إذ لم يمض على وفاته يلاذ الجزائر  
أكثر من أربعة عشر عاما

وقد وافانا البريد الأوربي الأخير ، انه بمناسبة مرور  
مائة عام على ميلاد هذا الموسيقار ، أحى السير هنرى  
وود حفلة تذكارية كبيرة عزفت فيها موسيقاه

وهو في نشأته الموسيقية صورة من موزار ، استطاع  
وهو في الخامسة من عمره أن يجيد عزف مقطوعات  
قيمة حتى أنعم عليه بوسام تقدير لنبوغه

وقد سجلت حياته صفحة خالدة في تاريخ هذا الفن إذ  
كان مؤلفاً مجيداً وعازفاً ماهراً

و . الموسيقى ، تشترك مع العالم الموسيقى في إحياء  
العيد المئوى لهذا الموسيقار سيما وأنه كان من المعجبين  
بالموسيقى العربية مشغوقاً بسماعها ، محباً لها ، دائباً على  
الاتصال بأعلامها في مختلف الأقطار .

## بيان لطلبة المعهد

على الطلبة المستجدين الراغبين في دراسة الآلات أن يحضروا  
إلى دارالمعهد في تمام الساعة الرابعة من مساء يوم الخميس ١٩ من  
سبتمبر سنة ١٩٣٥ لتحديد أياقتهم للالتحاق بمدرسة المعهد .  
تقرر أن يتبدى امتحان الدور الثانى لمن لهم الحق فيه  
من الطلبة المنتسبين لمدرسة المعهد في تمام الساعة الرابعة  
من مساء يومى ٢١ ، ٢٢ من سبتمبر سنة ١٩٣٥ .  
وتقرر أن يبدأ امتحان الطلبة المستجدين الراغبين في  
الالتحاق بفرقة الاصوات في تمام الساعة الرابعة من مساء  
يوم ٢٣ من سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وستبدأ الدراسة بالمدرسة للجميع من يوم السبت ٢٨  
من سبتمبر سنة ١٩٣٥

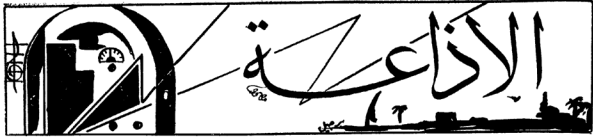
## نسيم الصباح

أهدى إلينا الأستاذة الأفاضل ( ليليل إخوان ) معلبو  
الانشاد العربى في المدارس الأميرية ، ورئيسا جوقه . وسيقى  
الأفراح الوطنية في بيروت الجزين ، الأول والثانى من . نسيم  
الصباح . والآنشيد والمحفظات العربية والفرنسية المصورة  
( الحضارة . التجيزى . الأعدادى . الابتدائى ) التى قررت  
( مديرية المعارف العامة والفنون الجميلة ) تدريسها بمدارسها  
الرسمية وفقاً للنهاج الحديث .

وهذه المجماميع من جمع وتلحين وتنقيط الأستاذة  
الأجلاء . ليليل إخوان .

وقد تصفحناها فألفيناها تجمع إلى براعة الشعر ورووعته  
عذوبة اللحن وحلاوته ، ولا بدع فان أصحابها أستاذة  
الانشاد العربى في . الكونسير فاتوار ، وهم مؤسسو الموسيقى  
الوطنية في بيروت .

فنشكر للأستاذة الفضلاء هديتهم ، ونثنى على حميد  
مجهودهم وتمنى أن يقتنى هذه الآنشيد والألحان أهل الموسيقى  
ومن يتصل اليها بسبب في جميع الأقطار العربية ليعم نفعها  
وتنتشر قائدها .



## للتأليف

### حفلة إصلاحية الأحداث

الموسيقى، ثم قام بعد ذلك أحد الغلمان واسمه • مصطفى مرسى يونس • وألقى كلمة الإصلاحية في تودة واتزان وجرأة • انقسم اللاعبون إلى فرقتين، قامت الأولى ببعض الألعاب السويدية ووقعها الموسيقى معها فكان القرن الأول من مقام • الجهاركاه • والثاني من مقام • الناهوند •. وقامت الثانية بتوقيع بعض الألعاب السويدية أيضا في تمرينين مع الموسيقى، الأول من مقام • حجاز • والثاني من مقام • جهاركاه •، ثم عزف مارش • أبردين • بالموسيقى (القرب)

وجاءت بعد ذلك الفرقة المخصصة في أربعين مع الموسيقى، وقامت بتمرينين (بالكلب) مع مارش بدران في القرن الأول ومع لحن من مقام • راس • في القرن الثاني. ثم لعبت تمرينات أخرى بالأعلام الحمراء والخضراء على موسيقى • القرب •، في صفوف تجمع ثم تفرقت ثم تعود فيتألف منها أشكال هندسية

وقامت بعض الفرق برقص بالليار على • وحدة •، سريعة مع الموسيقى النحاسية وقرص اسكتلندي على • وحدة •، سريعة مع موسيقى القرب، كما لعبت تمرينات أخرى بالبنادق والعصى على الموسيقى النحاسية حيث عزفت مع هذه التمرينات • مارش عباس •.

ضلت به الطرق، وضاعت به السبل، واختلطت عليه المسالك. وأحاطت به المهالك، وقذف به المجتمع إلى واد مظلم من البؤس والضنى، حتى تلففته الحكومة وافتتحت له • إصلاحية الأحداث •، بالجيزة، تقوم فيها ما عوج من خلقه، وتمهد له ولأمثاله طرق الحياة الصحية. وقد أعدت لهم الحرف المختلفة، والصناعات المتنوعة، ولم يفتأ أن يكون من بينهم فئة تحمل رسالة الموسيقى وتؤديها كأحسن ما يؤديها محترفوها في غير الإصلاحية

ولقد سمعنا موسيقى أحداث الإصلاحية في حفلة عامة دعى إليها كبار رجال الدولة وأذيع برنامجها بالراديو، فكان لنا فيها نصيبا الاستماع والاستمتاع •.

ولقد أراد القائمون بأمر هذه الحفلة أن يتنوعوا سرور هؤلاء الغلمان. ويكفوا عنهم السعادة والصحة، فأودعهم جميعا إلى الاسكندرية ليعتصروا فترة من الصيف بالاستحمام واجتلاء محاسن الشمس والبحر والرمال. فمكثوا في شاطئ • سيدى بشر •، حيث أقيمت الحفلة بعد ظهر يوم الجمعة ٦ سبتمبر، فكانت حفلة رياضية موسيقية. ولما كان هؤلاء يعيشون حياة عسكرية، ويقيمون في خيام، فقد افتتحت حفلتهم برفع العلم وتحية على نغمت

## وفاء ابراهيم عثمان ومحطة الاذاعة ازاره

انتقلت إلى رحمة الله المرحومة والدة الأستاذ ابراهيم عثمان فسينا إلى تعزيتي وتعزية حضرات إخوته . وبعد أن ترحنا على الفقيدة ، سار بنا الحديث حتى صرح لنا ابراهيم أنه أصبح في حل من إلناء العقد المبرم بينه وبين محطة الاذاعة بمناسبة هذا الحادث فلا يضطر إلى إلناء . وهو حزين على فقيدته ، فكان بذلك عند حسن ظننا به وأكبرنا فيه هذا الوفاء . غير أننا رجونا في أن يكون معتدلاً في إلناء بعضه لأكله فأبى . وعدنا فألحنا عليه مع بعض الزملاء . وأخيراً رضى بالإكتفاء بالفاء بعض حفلاته ، وذلك بعد أخذ ورد كبيرين . وفي الوقت الذي كان يجب على المحطة أن تجمله ، بدورها ، إذا بها تذيع علينا ، بعد مضي نحو ليلتين على المآتم ، وصلة من شريط ماركوني المسجل لا ابراهيم عثمان . فبينما كنت أسير في ميدان الأزهار بالقرب من منزل آل عثمان إذا بصوت ابراهيم ينبعث من شرفات العارات المجاورة ، ويدوى في القهوات والمشارب . فقلت أفأ كان جديراً بالمحطة أن تراعى ظروفه الطارئة ، وخطبه اللجل ، فتؤخر هذا الشريط فترة أو تذيع علينا شريطاً آخر لمطرب آخر ، وهم بمحمد الله كثيرون ، أو تذيع بعض الأسطوانات وهذه أكثر وأكثر حتى لا يصل إلى ابراهيم صوت نفسه وهو لا يزال يستقبل المعزين ويحمد لهم سعيهم المشكور !!

حقاً لم تدل المحطة على شيء من المجاملة خصوصاً مع « ابراهيم » الذي يبدل عصارة فنه أمام ميكروفونها ويؤدى بغناته فيها رسالة والده أو رسالة اللجل السابق الذي كان قوامه المجد والفن .

وحدثنا المذيع بعد ذلك عن هذه الفرق حينما قامت بتشكيلات على شكل دوائر ونجوم ومثلثات ولعب بالسيف وضربات وطعنات وإقامة قلاع من الغلمان وألعاب على العقلة وغير ذلك مما يعث السامع إلى تشوقه لمشاهدتها رأى العين . وكان يتم ذلك والموسيقى تعزف « رقص الغزلان » بالقرب . أما مارش « الاستخفاف بالقانون » الذي عزف بعد ذلك حقيقة نال منا الإعجاب والاستحسان لما دل عليه عزفه ، وثمت عنه روحه ، ففيه الهمجية والخروج على النظام

وتعود بعض الفرق قسمنا أنشودة سودانية من مقام « جهاز ركا » انطلقت أيدي الناس بالتصفيق لها مراراً . وسمنا نشيد « زهر الربيع » للصول عبد المقصود محمد فكان جميلاً ، وعزفت موسيقى القرب *It is a Long Long Way* ثم أنشد الجميع نشيد « قد رفنا العلم ، فألفينا حماسياً حقيقة وهو من مقام « نهاوند » وذلك في مرورهم العام لتحية الجماهير ، كما أنشدوا نشيد الملك « يحيى الملك ويدوم صفاه » ثم نشيد « فاروق » وأخيراً « أسلى يا مصر أنتى الفدا » . ولما جاء وقت المغرب وكانت الحفلة قد انتهت أو كادت إذا بسلام يؤذن أذان المغرب بصوت شجي ، وإذا بال « بورى » ينفخ في بوقه . نوبة الصلاة ، فيذهب الغلمان إلى المصلى ، لتأدية الفريضة . وبذلك انتهت الحفلة . وقام المدعوون إلى مأدبة شاي لم يكن لمستمى الراديو بالطبع أى نصيب فيها .

وحن ننهي . حضرة صاحب العزة « حيدر بك » على نجاح هذه الحفلة ، واهتمامه الزائد بالناحية الموسيقية في الإصلاحية فيها كل الإصلاح ، ونرجو أن يكون لسكان القاهرة نصيب من هذه الحفلات فلا يحرمون ، على الأقل ، من إعادة هذه الحفلة لهم فيها . وأن يكون ذلك قريباً حتى يلبس الناس جميعاً فضل هذا المجهود الحميد

## «الهارموني» في الذكر اللثي

من بين الاسطوانات التي عاها مؤتمر الموسيقى العربية اسطوانة عن طريقة . الذكر اللثي ، وهو الذكر المنتشر عندنا في طوائف الصوفيين ، والذي يتجلى في الموالد وسائر الاحتفالات الدينية

سمنا هذه الاسطوانة وقد اداها الشيخ . أحمد البساتيني ، حيث بدأ الذكر بـ « لا إله إلا الله ، وظل الذاكرون يرددونها كثيراً ، وإذا بالشيخ ينشد « يارب الخير للجب محمد ، من مقام . الراس ، ويستمر هذا الانشاد المزدوج يردد . ثم يعود الشيخ فينشد : « فبالك مقصود وفضلك زائد ، من مقام . ياني ، ويظل المنشدون في الوقت نفسه يرددون « لا إله إلا الله ، بطريقة هي نوع من « هارموني » ، التي كثيراً ما أدعو بالباطل أن سبب تأخر الموسيقى الشرقية وضعفها هو خلوها منها . وهأنحن نعرض عليها في غير حقول الموسيقى ونسمعها من غير المشتغلين بالموسيقى . إذن فهي كامنة في موسيقانا ولكنها في حاجة إلى التطبيق والمران وهوما جرت عليه وزارة المعارف في السنين الأخيرة إذ دخلت ألحان أناشيدها المدرسية أنواع من الهارموني سائقة مستملحة تنعني بطلاقة ، وأذكر أني سمعت جانباً منها في حفلة الأوبرا الملكية في سنة ١٩٣٣ ، وفي المعهد الملكي للموسيقى العربية سنة ١٩٣٤ ، كما قرأت الكثير منها هنا في « الموسيقى »

## لا مفر منه

تلمزني صفى النقدي أن أتابع ساعات الاذاعة لاتبين غنها من تميها

وهذه المتابعة قد تصل بالنفس ، بعض الاحايين ، إلى السأم والملل ولكن . مكروه أعاك لا بطل ، غير أن نفسى ، وهي من أفسس البشر ، شمت يوماً هذه المتابعة . المحكوم بها عليها ، ففرت إلى الهواء تنفس جواً غير جو الاذاعات الموسيقية

وشاء القدر أن يسوقني إلى زيارة صديق لي في جريدة روز اليوسف اليومية ، كنت أمني النفس بالتحدث اليه في الشئون العامة ، فأذا بي أصاب بالراديو في تلك الجريدة أيضاً ، وإذا بالذباع يتننى بطقطوة حجاز لمحمد صادق مطلعها

نورت يا قطن النيل يا حلاوه عليك يا جميل  
اجمعوا يا بنات النيل يا الله داملهش مثل قطن ماشالله  
هناك أدركت أن الراديو بالنسبة إلى كالفضاء لامفر منه  
أبنا أكون يدركني فلا حول ولا قوة إلا بالله . ولقد  
آمنت بالقضاء ، فرجعت أدراجي إلى بيتي أستمع للذباع واؤدى واجبي

## رواية تلياك بالراديو

رحم الله التمثيل ، ورحم الله زمانا كان التمثيل ملهاه الاول ، أيام كان المرحوم الشيخ سلامة حجازي يز الأركان بصوته ويحجل المسارح بأشاده وتمثيله الملى . بالروعة والجمال والجلال . وكان ما كان بعد وفاته قد أفل نجم التمثيل ، ثم عاد إلى أوج عزه ، ورجع فقهقر وانحد حتى تردى في الهوة السحيقة التي يحتق فيها الآن بسبب ما طغى عليه أخيراً من اختراعات وابتكارات فكان منها « السينما ، الناطقة والفنانية ، العربية والأفريقية ، حتى حلت محل التمثيل وشغلت مكانه بمجدارة لدرجة أن أصبحت حفلات التمثيل التي تقام نادراً إنما تقام لأحياء ذكرى للتمثيل سابقة ، وهذا ما كان الليلة .

شادت محطة الاذاعة أن تسعنا طرفاً من ذلك التمثيل الذي دالت دولته فيأت لنا فرقة الأستاذ عبد الله عكاشه ومثلت لنا رواية « تلياك » بن عولس الحكيم في مساء ٥ سبتمبر فكان سرورنا بأحياء ذكرى الرواية وذكرى الشيخ أكثر من سرورنا بالشجو الذي يملأها . والموسيقى التي تمتشى في فضولها ، والألحان التي تكسر أشعارها فالرواية ذات عدة فصول تفيض بالألحان والمواقف

وقد لفت نظرنا منها في الفصل الثاني اللحن الذي مطلعته :

آه من الزمان الجاني من البكا أشجاني

ققد وجدناه على ضرب ، السماعي الثقيل ، وملحن على وزن الموشحة ، لما بدا يتنى ، كما كان يلجأ كثيراً المرحوم الشيخ سلامة في روايات كثيرة حيث عرف كيف يستفيد بألحان الموشحات القوية بألأسها الانواب المناسبة لرواياته . من ذلك لحن في رواية ، عابدة ، ذكرنا به صديقنا الأستاذ عز العرب بن علي حيث سمعته يردده ذات ليلة بصوته العذب !! وما أدراك ما العذب !

إن البقاء العالي أحسبه شيئاً زهيدا

لأن من في بالي أطلبه أضحي بعيدا

وهو أيضاً على وزن موشحة ، عنق المليلح ، من مقام ، الحجاز .

وبالرواية ناحية اجتماعية رائعة فقد تخيل المؤلف أن نار الآخرة قد نصبت وورد إليها أهلها فكان ، بليتون ، صاحب الجحيم و ، أشيروون ، بواب الجحيم . فولجها المذنبون زرافات وطوافف فكانت نسمع صعر النار ولهبها وأصوات الاستغاثة فيقول قائل ، من هؤلاء ؟ ، فيرد عليه ، بليتون ، قائل ، هؤلاء هم البخلاء . فنتسمع أنيهم في لحن يحزن من مقام ، النهاوند ، يعترفون فيه بما كانوا عليه في حياتهم من بخل وتقتير ، وكيف كانوا يحرمون أنفسهم وذويهم ، ويزرعون الخصومات بين الأخوة والأهل ويعيشون في أمهم عائلة عليها

وسمنا طائفة أخرى قيل عنها إنها طائفة ، المتكبرين ، الذين يضربون في الأرض كبراً وتهاً فكان أنيهم من مقام النهاوند في لحن تشعر منه بالعذاب الحق والجحيم المقيم . وهناك طوافف أخرى يصلون النار جزء ما اقترافوا أولئك هم القتلة ، والمجرمون ، ونأكروا الجليل . ومبتروا أموال اليتامى . نسمع آلامهم واعترافهم في ألحان حادة صاخبة . وجاء بعد ذلك لحن قوى من نوع ، الفالس ، مطلعته : نحن خدام الجحيم ، أولئك هم الذين ينزلون السخط والعقاب

وينادون دائماً بالويل والثبور وعظائم الأمور .

وهكذا انتهت الرواية بنجاح ، بفضل تأدية الألحان أداء حسناً من جميع أعضاء الفرقة وعلى رأسها الاستاذان عبد الله عكاشة وعبد العزيز خليل وغيرهما من الممثلين والمثقفين . وقد يرجع بعض النجاح إلى عدم وجود ملحن . يلقيهم بالراديو طبعاً إذ كل مثل يلقي نفسه من الورقة التي يجعلها ويقرأ منها أمام الميكروفون

ونحن نشكر للحظة عنايتيها بمثل هذا التجديد وما تعود بذكرتنا إليه من أمثال هذه الروايات التي تعتبر ثروة كبيرة نخشى أن يبددها كزمن ويسبل عليها النسيان

### قصة أبو زيد

وما لنا لا نسمع نحن أيضاً ، قصة أبي زيد ، من محطة الاذاعة ؟ أليس فيها تنويع وتجديد ؟؟ نعم ، وكثيراً ما ندعو إليه .

وقصص أبي زيد وعثر وأضرابها قصص ابتكارات قيمة لأفكار طائفة ، الشعراء ، الذين ينوب عنهم اليوم شعراء القهاوى فيجلسون على منصاتهم فيها وأمامهم مریدهم من المستمعين في الأحياء الوطنية والموالد الدينية . ولطالما مررنا عليهم من الكرام ، أما اليوم فهاهي محطة الاذاعة تجعلنا نصت في مساء ، ٢٩ أغسطس إلى ، سيد فرج السيد ، حيث أُنشد بعض القصائد والأراجيز في مدح سيد المرسلين عليه الصلاة والسلام فأجاد إذ المدح هنا يرسل بالسيقية يؤلفه الأخلاص البريء الحضرة النبوية

وكذلك سمعنا ، مرسى عبد العزيز ، حينما قص علينا طرفة عن الحرب الذي اشتد أواره واندلع لسانه بين أبي زيد وزيدان ، ثم بين أبي زيد الحلالى سلامه والزناى خليفه وكيف كانت الحرب بينهما بجلا . وكيف تقدم كل منهما على زميله . وعاد فأتى على وصف ميدان القتال بميمته وميسرته واعتزاز كل بقوته وبطشه ، وما كان بين المتحاربين من جولات صادقات ذات بأس شديد . ولولا



قصر الوقت لسنعنا أكثر من ذلك ودخلنا إلى التفاصيل  
ووصف مواضى السيوف اللامعة في الشمس اللاحقة  
والقنوات التي تجرى الدم القاني ما كان مثار الشعر وبجال  
الفخر عند أبطال العرب

وكانت « الربابة » ملازمة لهذا « الشاعر » تارة  
وعازقة له الؤمات والترجة تارة أخرى فكانت الوصلة  
كلها من مقام « الهانود » وكان يراعى الضرب والوحدة  
بربابة من غير مساعدة « رق » أو « طبله » وبذا يصبح  
في وقت واحد مغنياً ، ومؤرخاً ، وعازفاً ، وصاحباً للوقت

### إسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية

خلق بنا الليلة حضرة صاحب العزة مصطفى بك رضا  
في جو موسيقى مختلف ، فقد أسعنا موسيقى تركية- حيث  
عزف مسعود جميل بك نجل الموسيقىار المشهور المرحوم  
طنبوري جميل بك ، بآلة « الطنبور » ذات العتق  
الطويل وهذه الآلة معروفة في مصر ، وعن يميندون  
العزف بها حضرة « الأستاذ القدير محمد فتحى بك القاضى  
وعضو مجلس إدارة المعهد الملكى للموسيقى العربية .  
أسمعنا مسعود بك بشرف « حجاز كار كرد جميل بك ،  
كان غاية في الإبداع .

وسمنا بعد ذلك اسطوانة عابها شيخ الملحنين  
الأستاذ داود حسنى حيث غنى دور « فريد المحاسن  
بان » من مقام « الحجاز » ثم وصلة موشحات من  
الشيخ درويش الحريرى أستاذ الموشحات بالمعهد من مقام  
« حجاز » غنى فيها الموشحات الآتية :—

- (١) لىلى الوصل عندى عيد .
- (٢) ياندىي دور الإقداح .
- (٣) هجرنى حبيبي ولا ذنب لى .
- (٤) يا قوام البان .

وبهذه المناسبة نشكر حضرة الأستاذ مصطفى بك رضا  
لأنه انتهز هذه الفرصة وأظهر بحسن الموشحات غيبها إلى

الناس لما فيها من « فن غزير ومعان محكمة وألحان قوية .  
وسمنا اسطوانة أخرى من موسيقى عراقية عزف  
فيها الأستاذ عزورى أفندى بعوده عدة تقاسيم من نغمة  
« بنجكاه » ثم عزف يوسف زعرور أفندى بقانونه عدة  
تقاسيم من مقام البياتى والحجاز والراست .

وانتقل بنا عزرة إلى تونس فأسمعنا الأستاذة محمد بن  
حسن ومحمد بن الشريف يعزفان ويغنيان من المقام الجهاركاه .  
وقد لاحظنا أثناء ذلك تغييرا في الضروب والأوزان  
ما تمتاز به موسيقى هذه البلاد . وعرج بنا إلى الجزائر  
فسمعنا من الحاج العربي بعض الأغاني ، وتكاد لا تختلف كثيرا  
عن موسيقى تونس .

## مسابقة العدد المقبل

نظراً لقرب افتتاح الدراسة في جميع المدارس وعناية  
« الموسيقى » بالناشئة سنخصص مسابقة العدد المقبل لصغار  
التلاميذ توسيعاً لمداركهم وتنمية لقوة التفكير فيهم فنلفت  
إليها الأنظار

## مطبعة القناوى

شارع بين النهدين نمرة ٣ بالموسكى

التي قامت بطبع الصورة الملونة المنشورة بهذا العدد

بها استعداد تام لكافة ما يلزم من طباعة

الحجر والحروف

وفابريقه لا كياس الورق

# برنامج الإذاعة الموسيقية

من الاثنين ١٦ سبتمبر لغاية الاثنين ٣٠ منه

الاثنين ١٦ سبتمبر سنة ١٩٣٥

صباحاً : كان منفرد ( فاضل شوا )  
مساء : الآنسة ليلي مراد

الثلاثاء ١٧ سبتمبر

صباحاً : السيدة سيدة حسن وفرقتها  
مساء : رياض السنايطي

حفلة غنائية تقدمها الآنسة « س »

الأربعاء ١٨ سبتمبر

صباحاً : احمد عبد القادر  
مساء : صالح عبد الحى

الخميس ١٩ سبتمبر

صباحاً : فاضل شوا

مساء : فرقة محمد يوسف تقدم « القضاء والقدر »

يتخللها متولوجات ( يحيى البايدي

ويوسف حنى )

الجمعة ٢٠ سبتمبر

ظهرأ : أوركستر محمد حسن الشجاعى

ابراهيم حمودة بمصاحبة الأوركستر

مساء : الآنسة إحسان عبده

السبت ٢١ سبتمبر

مساء : الآنسة حياة محمد

الأحد ٢٢ سبتمبر

صباحاً : فرقة بلوكات خفر بوليس مصر

مساء : الشيخ على الحارث

الاثنين ٢٣ سبتمبر

صباحاً : كان منفرد فاضل شوا  
مساء : السيدة نادرة

يانو منفرد

الثلاثاء ٢٤ سبتمبر

صباحاً : اوركستر فؤاد حلى  
مساء : رياض السنايطي

الأربعاء ٢٥ سبتمبر

مساء : صالح عبد الحى

الخميس ٢٦ سبتمبر

صباحاً : فاضل شوا

مساء : عبد الغنى السيد

الجمعة ٢٧ سبتمبر

ظهرأ : فرقة موسيقى مدرسة البوليس

مساء : حسن الملوانى

السبت ٢٨ سبتمبر

مساء : محمد صادق

الأحد ٢٩ سبتمبر

صباحاً : كورس سيد المل

مساء : احمد عبد القادر

الاثنين ٣٠ سبتمبر

صباحاً : كان منفرد فاضل شوا

مساء : الآنسة ليلي مراد

أغاني سودانية



## موزار MOZART

- عجباً ! ماذا تقولين ؟

٩

- كان الواجب يقتضيك أن تتبهر فرصة الخلاف الشاجر بينكما وتتخذة سبباً في فسخ العقد . أما الآن فأنك إن عاجلاً أو آجلاً لابد لك من الرحيل والانفصال عنا ولكن هذا ديدنكم ، أيها الرجال ، تخدعكم الكلمة الطيبة والبشاشة المصطنعة فتعمون عن المستقبل . كاد هذا التفرع يذيب موزار ، فهيس في صوت خافت .

- أحبك صادقة ، يا عزيزتي كونستانس سيرهن المستقبل التريب عن صدق كلماتي . وستملك الذكرى .

- ذلك محتمل ، ولكن ما الذي أستطيع عمله الآن ؟ ليس في قدرتي أن أعود إلى المطران فأشجر معه لينضب علي ، ويضرب في وجوه الحوايط . وعلى أية حال لا يمكنني أن أفسخ العقد ، بل ويجب أن أعود إلى سالسبورج رحمة بالودي وإبقاء عليه ، وبخاصة أني تلقيت منه اليوم رسالة أسهب فيها واسترسل .

ثم أخذ موزار في سرد ما حدث له مع المطران في أسلوب الخطيب المفوه القدير ، والآسنة شديدة الانتباه اليه ، والأنصات له ، حتى ختم خطابه ونزل عن المقعد ، وتخصر كونستانس التي ظلت صامتة ، وسار بها إلى المطبخ وهو يسألها :

- ما رأيك في هذا ؟ مالي لا ألمح السرور يتجلى في أسارير وجهك ، ويطلق حياك ؟ أليس فيما قلت ما يبهج ويلج الفؤاد ؟

- أما أنا فقد سررت لوعدك إياي باعطائي دروساً في البيانو . ولكنني الآن لا أمل لي في ذلك .

- لا أمل لك . كيف ؟

- بلوح لي أن المطران يتلفف لك على حق . فانه سيملكك على الذهاب إلى سالسبورج فتركنا وحيدين في فينا . من يستطيع أن يتكهن بمعرفة نيتة نحوك ؟ من يدري ؟ لعل الخير كان في عدم ترخيص المطران وتوقفه

- آه ! لا بأس ... ذلك شأن الدنيا وأفاعيلها ...

يجب على الإنسان أن يتحمل ...

نظر إليها موزار فأبصر الدمع يترقق في عينيها السوداوين  
فأمسك بيدها وقال :

- هل يهمل حقاً أن أبقي هنا ؟

فأسبلت جفنيها وعافتت في القول :

- لا أدري .

شعر موزار أن يدها تهتز في يده وترتمش . وما لبث  
أن شعر أن إحساساً خفياً يمتشي في جسمه ، ويتخلل  
أعضائه — إحساساً كالذى أحسه فيما مضى بالقرب من  
لويزا . لقد وضع الأمر وبان ، هذه فتاة أخرى من  
بنات « وير » ، كاد يعلق بها ، كأنه لم يتعظ بما ناله من  
أختها الأولى . قد يكون بين الحالتين فارق ، فان موزار  
قد اندفع في غرامه الأول دون تدبر ولا رويّة ، فما  
كاد يبدأ حتى انتهى ، أما هذا الغرام الجديد فقد بدأت  
شوارته تلمع وتوهج رويداً رويداً لعلها تصل أخيراً إلى  
إضائة القلب بنور الحب المقدس .

شعر موزار أن الوقت قد آن لينسل من بين يدي  
كونستانس ، في رقة ولطف ، ورأى أن يفارق الفتاة ،  
في وداع سريع . ليخفف عن قلبها الملهب ، وفؤادها المستعر  
ولعل رحيله إلى سالسبورج يجعلها تنساه — فالبعد عن  
العين بعيد عن القلب .

ودع موزار وخرج ، وما كاد يتبعد عن البيت حتى  
اعترضه سيد في طريقه قائلاً .

- أحسنى لم أخطئ . - السيد موزار ؟

انتفض موزار وتفرس في الرجل وقال .

- لا أعرف .

- عجباً . أنا يترفون فينتر ، من مائهم . لا أدري

كيف خاتك ذاكرتك ، وغاب تفكيرك ؟

- مرحى ! مرحى ! معذرة فقد توزع فكري وشرد

خاطري . سلام الله عليك ، ما أئند شوق إليك ، وأبلغ  
سروري للفتاك . مرحى ، مرحى ، لقد طال بي العهد  
من آخر مرة حظيت فيها برؤيتك .

- رأيك آخر مرة في مونيخ ، ولكن لم يسمح  
الوقت بالتحدث إليك . وهأنذا قادم من طريق سالسبورج  
أحمل إليك تحيات الوالد والوالدة والجميع ودعواتها المباركة  
المستجابة

- أشكر لك أبلغ الشكر ، إذن فقد شرفت أسرتنا  
بزورتك كيف حال والدي !

- معافى تبدو عليه مظاهر العافية ، ولكن يخيل إلى  
أن في قلبه هما خفياً يكدر صفوه

- أرجو ألا يكون ذلك من أجل .

- أحسب أن لك في هذا الهم أثراً ، فأني رأيته  
شديد الخوف عليك ، جد حريص أن تفتنك فينا  
بمغريات وأغاديها

- أهكذا قال لك ؟ لقد كتب إلى في هذا الشأن  
نيفا وعشرين كتاباً ومع ذلك أرجو أن يخفف الله عنه .  
قل لي ، أتود أن تنسار على كويين من الجمعة !  
- يسرنى ذلك ، ألف شكر لك

مشى الرجلان في بطة ، وشرع موزار ، وهو يهمل  
أن هذا الحدين من أبرع الجواسيس والعيون ، يقص  
عليه ما صادفه في فينا ، وما لقيه فيها ، وما حصل له من  
حوادثها ، ولقد استرسل في قصصه ، في سلامة نية  
وطهر ضمير ، يهز السرور عطفه ، وتسرى البشاشة في  
أسارير وجهه أن رأى صديقاً مخلصاً يشاركه عواطفه  
وإحساسه

لم يظن موزار ، لسناجته ، إلى الشباك المحبوكه ،  
والفخاخ المنصوبة حتى تردى فيها وتعذر عليه المخرج  
وسيرُ الدسيسة أن أنطونيو سالييري ، رئيس الفرقة  
الموسيقية في بلاط فينا ، وزعيم القوة المحافظة على زعامة  
الموسيقى الأيطالية ، وتغلبها على الموسيقى الأخرى ،  
وأخصها الموسيقى الألمانية ، هذا الرجل الداهية اتخذ من  
بره ذمة يتر فون فينر ، تلميذه وخادمه المطيع ، وسيلة  
يهدم بها تلك القوة الفنية الهائلة الخفية ، ويتغلب بها  
على تلك العقيلة الجبارة التي تمتع بها موزار وجلوك  
زعيم الموسيقى الألمانية وحاميا حمائها

أما جلوك فان كربة سنه وشيخوته قد تعجزه  
عن التهوض بالفن والجلاد فيه ، ولكن موزار ، وقوة  
موزار ، وشباب موزار ، وعبقريه موزار ، وجللته  
وعزمه الحديد ، كل أولئك يستحيل التغلب عليها بغير  
الخادعة الفتاكه ، وعلى الأخص إذا انضمت إليها رغبة  
القيصر الذى ينيل بطبعه إلى توحيد الكتلة الألمانية  
ولما كان الخطر ، كل الخطر ، في بقاء موزار في  
في فينا ، فيجب الأسراع في إبعاده عنها وأن تحارب  
كل فكرة ترى إلى استبقائه فيها . مهما تكلفت هذه  
الحرب من عدة وجهه .

ولادراك هذا الغرض وسيلتان ، الأولى ، تشكيك  
والد موزار وتخويفه من فساد ابنه ، والثانية ، تنفير  
القيصر منه وهو الذى يبنى عليه كل آمال المستقبل ،  
وإذن فقد حاك سالييري الحيلة ، وأوعز إلى يتر فون  
فينر أن يعرج على سالسبورج في سفره من مانيتم إلى  
فينا ، وأن ينهر الفرصة ويعوج على دار موزار المعجوز  
ويبين له المخاطر التي تعرض لها ولده ، والمهلك التي  
يستهدف لها من بقائه في فينا ، فكان الرجل يتغزز من

الوجع ، ويكاد يتلك من الألم . ولم يخفف عنه إلا  
مسارعه بأرسال كتاب مطول مفعم بالنصائح والأرشادات  
ويحتم على موزار ألا تزيد ساعات إقامته في فينا ساعة  
واحدة بعد رحيل المطران عنها . ولقد تكررت رسائل  
الوالد في هذا الموضوع دون أن يدرك الابن سر الأمر  
أو يقف على جلتيه ، فكان يحسن الظن بها لطهرها ويره  
أديما ولأنها شعاع من رحمة الآبوة يرسله الوالد هدى  
ورشداً يتنفع به موزار ويرهن لوالده على بره ساحته وقدا.  
عفته وحيد سيرته ، وأنه إرضاء لرغبة أبيه ونزولا على  
إرادته سيصحب المطران في عودته ولا يبق في فينا لحظة  
منفردا . هذا وعد موزار لأبيه ، ولقد أسرف فيه حتى  
لم يعد من الوفاء به مفر

كان له أن يأسف على إسراره في هذا الوعد ، لأنه  
يعدده قسما مقدسا لا بد أن يبر فيه ، ولو كلفه ذلك  
تضحية مستقبليه . وضايح رفقته ومحباه

وشد ما كان أساه وقلق باله حينما علم أن يتر أشار  
على أبيه أن يرحل إلى فينا وأن يقضى فيها أشهرا يدرس فيها  
على سالييري ، وأن أباه يفكر مليا في هذا الأمر ويكل  
إلى يتر السهر على ولده والعمل على تنقية روحه وصفاء  
نفسه من مفاسد فينا وإجبار الوالد أول بأول بما يشهده  
من أحوال ابنه

هذا الحاطر وحده كاد يخفف الدم في عروق موزار  
ويحرق مخيلته ، وكاد من حيرته واضطرابه ، يسارع إلى  
السفر إلى سالسبورج ، وقد لمح يتر هذا الحاطر يحول  
في دماغ موزار ، فأسرف . باسم الأخلاص في ارتجال  
الأكاذيب والمفتريات حتى أنهمك موزار وحاله لهما  
مضطرما

سمع سالييري بعزم المطران على السفر ، فوقع ذلك

من نفسه موقفاً مريحاً ، وجهد في جمع الأدلة التي تبرر تحميم سفر موزار في محبة المطران ، وكان يحفظ بهذه للانتفاع بها وقت الحاجة ، ويتخذ من بيتر عوناً على ذلك وعيناً على موزار .

\*\*\*

دعى موزار للتحرف بمقابلة المطران . سيده وراعيه وكان يعتقد أن العلاقة فيما بينهما قد تحسنت ، ولو إلى درجة ما . فلما مثل بين يديه قال له المطران ، في تلفظ غير معهود .

- هذا الأسرع هو أسبوع الاعتراف . ويجب أن تؤدي فيه الشعائر الدينية ، وأظن أننا ستقيم مأدبة الاحتفالين بالشعائر . وإذن فلا ينبغي لأحد من الموسيقيين أن يتغيب عن حفلة إقامة الشعائر .. اليوم يوم الثلاثاء ١٠ من إبريل . وبعد غد يوافق اليوم الثاني عشر منه ... آه ! انتظر ... يخيل إلى أنك رجوتني الأذن لك في الاشتراك في حفلة موسيقية تقيمها النيلة تون في دارها ، وأن هذه الحفلة ستقام في مساء اليوم الثاني عشر من إبريل ، أليس كذلك ؟

- بلى ، يا صاحب الأمانة العالية .

- عجباً : أكان ذلك حقاً ؟

صمت موزار وعرض المطران على تواجده ، وغارت عيناه ، وبهت لون وجهه ، وزادت حركة نفسه ، وتغيرت سمته فكاد ينقلب وحشاً ، هناك ملا الحوف جوف موزار ، ولمح وقوع الصاعقة ، فراجع إلى الوراء منذراً حين نهض المطران نهضة الحيوان المفترس يريد أن يخنق فريسته بكلتا يديه ، فلما لم يتمكن منها ، زادت فورة الغضب ، وانفجر مرسل المطران فأرغى وأزبد . وتوعد وتهدد ، ثم صرخ صراحاً ملأ الأرجاء دويماً :

- يوم الخميس الكبير ١١ غفرانك اللهم ورحمتك . ما ذا يعمل الناس في يومك المقدس ؟ أفى اليوم الذي اقدت فيه العالم . أيها المسيح العظيم ، يحتفل الناس بالولائم ، ويميمون الحفلات ، وقيمون المآدب ، ويخونون في الخز والديبايح والخمل ؟ ثم لا تنزل بهم غضبتك فتمحقهم حقاً ؟ !!

أفى يومك . أيها المسيح العظيم ، تبارك اسمك ، يشيع الناس شهواتهم من ملاذ الدنيا ؟ ثم أسمح لأحد أتباعي أن ينغمس ، بأذنى وعلى ، في هذه المآثم البشيرة ؟ غفرانك أيها المسيح العظيم ! رحمة وغفوا ... أخذ صرته بعد ذلك يتضاد رويداً حتى سكن ، ثم جثا على ركبته ضارعاً متوجعاً ، ولم يلبث غير قليل حتى نهض ، وهجم على موزار ، وهو كالأسد في زفيره ، يكيل له السباب ويزل عليه اللعنة . ويصب عليه العذاب ويقول : - أيها الكافر . ياعبدو الله ... ابتعد ، أيها الإذل المنبوذ ، تنح أيها الشيطان الرجيم ...

تراجع موزار والمطران يتبعه . كأنما يريد أن أن يخنقه ويكتم أنفاسه ورأى موزار الخطر يتفاقم ، وقد خرج المطران عن وقاره الديني ، فثبت له وقال في صوت حنون :

- أيها المطران الأمير ، لقد أردت أن ترضى الله فأغضبت الله . ليس الغضب من شيمة عباد الله الصالحين . إن الله يكره عبده الغضوب .

هدأ المطران وعاد إلى مقصده وقال .

- حسناً . اعتبر إذنى لك في الاشتراك في حفلة النيلة تون كأن لم يكن ، وأمرى لاغياً .

- يا صاحب الأمانة ، إن الوفاء بالوعد من فضائل

الدين ...

- أقصر أيها اللعين واخرج .

ثم فتح الباب ودفعه ، فخرج موزار يترنح ترنح الذئبة ، لا تستطيع أن تحمله ساقاه فأرتمى على السلم يذرف الدمع ويكظم الأنين ، ثم تحامل ونزل يقصد ذلك البيت ، الذي ترعاه عين الله ، ذلك البيت الذي يجد فيه دائماً عزاه

كان ذلك اليوم عبوساً قمطريراً ، كثر ضبابه ، وعصفت رياحه فزاد قلب الحزين كآبةً وغماً دخل موزار البيت فشهدت كونستانس وجهه كأنه أحد من بعث من القبور ، فأدركت أن نكبة نزلت به من المطران ، فدعته ليستريح في حجرة الاستقبال ، ولكنه لا اضطرابه وذوهوله ، أي أن يفرد في الحجرة ورجاها أن تجالسه ولا تتركه وحيداً وإلا فهو ميت لا محالة ، فسحت يدها الناعمة جبينه . ونشفت شعر رأسه الذي أغرقه العرق ، وسارعت إلى التخفيف من الآمه ، فحضر موزار أن تياراً خفياً ساحراً يتخلل أصابعها فيملأ قلبه سكينه واطمئناناً هنالك اتجه إليها وادعا بقرل :

- أنت طيبة القلب ، يا كونستانس ، لا أستطيع أن أنسى لك هذا العطف وتلك الرأفة

لحن عليه تجحف دمه المهر وتشجعه بكلمات تبعث الجبان بطلا جباراً .

- مسكين يا موزار ، أتعادل عبقرك ، وتتخاذل رجولتك أمام حادث عاды قد يقع مثله لكثير من الناس فلا يعيرونه الثقاتا . . . كلا . . . ليست هذه صفات البقيرين . . . تشجع . . .

فتبسم في دمه ابتسامة القنوع وقال

- لقد صدقت هذه المرة أيضاً ، لا يليق الجزع بالرجال . كم كنت صادقة النبوة يتمشى الحق في حروفها حين قالت ، إن المطران يتأدعنى ويوارنى ، وأنه

دنى الضريبة فاسد الطينة وضع التجار . كان إلهامك في هذه النبوة حياً صادقاً

- وعلام اعترمت الآن ؟

- لا أود الرجوع إلى سالسبورج ، وسأوضح الأسباب لأبي . .

إذن تعزم البقاء في فينا ؟

أحسنى لا أستطيع الارتباط بوعده هذه الآونة ، إنما أعد بيذل طوقى ، واستنفاد جهدى في التحرر من هذا القيد ، والنجاء من هذه البلية ، فإن عاكسى القدر ، ولم يصنع أبى إلى ، فلن أقيم في سالسبورج إلا بضعة أشهر لا تتجاوز أصابع اليد عدداً

- هذا كلام يملئ عليك الغضب ، ويدفلك إليه ما أصابك من النكد والكدر . فإن المطران لا يعجزه إخضاعك واحتباسك

- ماذا ؟ أيعتصني اغتصاباً ؟ إذن لقد يبلغ مستحيلاً إن الذى أصابى به هذا اللفظ الغليظ القلب يستحيل أن تندمل جراحه قبل أن يباعد الله بينه وبينى ، ولقد أعتقد أن والدى ، بعد أن أشرح له ما وقع لى من ذلك المطران . لا يمانع فى تنفى وثيل حريقى ، وإذا علم يقينا أنى أمقت المطران وأستبشع فانه سيساعدنى على انفصالى من خدمته ، ولو احتملنا منه بعد ذلك مكروها .

- ولكن إذا كان والدك لم يقتنع بما بعث إليه من الرسائل ، فإن مشافهتك بالالموضوع لن تحديك قبلاً . يتبع .



# نَسِيدُ بَنِي الْأَرَيْبِ الْأَيْبِ

## لِلْمَرْجُومِ سَيِّدِ دَرْوِيشِ

Allegro Mod.<sup>o</sup>

مناد



الفصل الثاني من رواية شهزاد

للمرحوم سيد دريش

اللزيمه

T. di Valse

1970

وَالَّذِينَ تَبَوَّءُوا دِينًا بَيْنَ يَدَيْهِ  
 مِنَ الْغُصْنِ الشَّامِي مِنْ رَوَايَةِ بَنَاتِ الْحَادِي  
 لِلْمَرْصُومِ سَيِّدِ دُرُوبِنِهِ

Andante لازمه فناء

The musical score is written in a single system with 12 staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music is in a melodic style with various rhythmic patterns and ornaments. The tempo is marked 'Andante' and the mood is 'لازمه' (Lazme). The piece is titled 'فناء' (Fana).

M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُورْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناء إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر تلفرافيا "بورناخ" بصر

تليفون ٤٢٤٦٦

مختبر وورشه صناعة وتصليح وتجديد كافة أنواع الآلات الموسيقية وأدواتها  
متعهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

20, Rue Ibrahim Dacha - Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

شعار محلاتنا

الذي لا يزال متبعا

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع



بأقساط

شهرية

لا تتجاوز

جنيها وربع

que, soit prise en considération au commencement de la mélodie ; mais cela ne veut pas dire que, par exemple, dans le Maqam « Mo-hayar » on soit obligé de commencer uniquement par la note « Mo-hayar », au contraire le compositeur a toute liberté de traiter la mélodie en ajoutant les notes voisines de la dominante à la gamme de ce mode. »

Les membres sont d'avis que la technique traditionnelle des maqamates n'entrave pas la fantaisie du compositeur. Il n'y a donc plus lieu de modifier ou de transformer les règles modales puisque la raison d'être de ces mêmes règles est intimement liée avec les exigences mélodiques de la constitution et de la façon de traiter ces maqamates. Il est nécessaire en définitive de finir dans la tonalité du mode employé.

## Rythmes

1) La Commission a examiné le rapport présenté par l'Institut au sujet des 20 rythmes employés en Egypte avec leur analyse et les exemplaires de mélodies portés sur ces rythmes que la Commission a approuvé.

2) La Commission a examiné aussi le restant des rythmes employés dans les autres pays arabes, et les a approuvés.

a) Les rythmes pratiqués en Syrie et à Alep avec leurs exemples mélodiques sont au nombre de 30.

b) Les rythmes orientaux sans exemples de mélodies, sont au nombre de 111.

## Composition

En ce qui concerne les articles 1 à 7 de cette question, la Commission a examiné le rapport présenté par l'Institut concernant les différentes compositions ins-

trumentales et vocales employées en Egypte, de leurs caractéristiques et de leurs rapports avec le rythme. La Commission a approuvé le rapport.

Puis elle a donné lecture du rapport par Aly Effendi El Gharem et a décidé de le joindre au susdit rapport.

La Commission a examiné ensuite les trois rapports présentés par Mr. le Baron d'Erlanger sur la Noubah, au Maroc, en Tunisie et en Algérie et a convoqué les chefs d'Orchestres de ces trois pays actuellement présents au Congrès qui ont approuvé les contenus de ces rapports. La Commission a pu faire les comparaisons nécessaires entre ces genres de compositions et celles qui ont été employées ou non en Egypte.

La Commission a convoqué également le chef d'orchestre Iraquien pour le questionner au sujet des compositions vocales et instrumentales pratiquées en Iraq. Celui-ci a constaté que cinq de ces compositions n'y sont pas employées et que la plupart des compositions vocales et instrumentales employées en Egypte sont pratiquées en Iraq sauf le trilogue.

« Al tahmila » n'est pas en pratique chez eux.

Le Professeur Aly Darwiche dit que toutes les compositions vocales et instrumentales existant en Egypte sont également pratiquées en Syrie, sauf le Trilogue.

6) La Commission a discuté longuement sur la 5ème question et a décidé que la réponse serait ainsi conçue :

« La liberté d'opinion doit être admise.

Les détails précédents montrent combien les travaux de la Commission sont importants.

En effet, c'est pour la première fois que les modes arabes em-

ploqués en Egypte et ceux employés dans les autres pays de musique arabe ont été analysés et décomposés en genres. Ce travail aura une importance capitale pour les études ultérieures qui auront pour but d'établir une théorie scientifique de la musique arabe sur une base solide.

Les efforts de la Commission en ce qui concerne les Rythmes de la musique arabe, ne sont pas moins importants.

Les différents auteurs se sont tellement trouvés en désaccord que ceux qui auraient voulu se faire une idée juste des rythmes étaient souvent hésitants dans leurs études.

La Commission a réussi à élucider cette question et a dressé une liste très complète des Rythmes employés en Egypte et dans les autres pays de musique arabe. En outre la Commission en a analysé la plus grande partie et a donné un exemple mélodique de la plupart d'entre eux.

La question du programme de notre Commission qui avait pour sujet la « Composition », a été l'objet d'études très documentées. Les détails en sont donnés dans nos procès-verbaux. A ceux qui désireraient être mis au courant de nos travaux sur les différentes questions concernant la Composition, nous pouvons tout de suite donner lecture du procès-verbal et qui leur donnera une idée plus précise sur cette question.

En un mot nous pouvons dire que la Commission des Modes, des Rythmes et de la Composition s'est rendue compte de l'importance de son programme et a travaillé consciencieusement pour mener à bien la tâche qui lui était dévolue.

Le Secrétaire      Le Président  
Safar Aly      Raouf Yekta

# Commission des modes, des rythmes et de la composition

## Rapport général des travaux de la Commission

La Commission a tenu sa première réunion le mardi 15 mars 1932, à 10 heures a.m., et a élu comme président Raouf Yakta Bey Professeur au Conservatoire de Musique d'Istanbul, et Safar Aly Effendi Vice-Président Technique de l'Institut de Musique Orientale comme Secrétaire.

La Commission a tenu 19 séances ; au cours de deux d'entre elles, elle s'est jointe à la Commission de l'Echelle pour s'associer, à ses travaux.

Elle a examiné ensuite quelques rapports qui lui ont été présentés par des Membres du Congrès et quelques particuliers.

Après avoir étudié ces rapports, elle a décidé d'en soumettre deux aux Commissions de l'Echelle et de l'Enseignement. Elle a abandonné les autres, faute de les admettre. En voici les détails :

1) Une liste de maqams orientaux au nombre de 95, présentée par Monsieur le Baron d'Erlanger avec la collaboration de Mr. Aly Drawiche classés selon le degré de leur tonalité, analysés et décomposés en genres.

2) Liste de Rythmes orientaux au nombre de 111 ; présentée par Monsieur le Baron d'Erlanger avec la collaboration du Professeur Aly Darwiche.

3) Un Rapport soumis par Monsieur le Baron d'Erlanger concernant la musique mauresque d'origine andalouse, accompagné de trois rapports concernant la Noubah Andalous.

a) La Noubah selon l'usage des Algériens,

b) La Noubah selon l'usage des Tunisiens,

c) La Noubah selon l'usage des Marocains.

4) Liste des 30 rythmes employés en Irak et à Guéziret El Arab, présentée par M. Samy El Chawa.

6) Rapport présenté par Aly El Garem Effendi et concernant la composition de la musique vocale en Egypte.

La Commission a examiné également un appareil spécial pour battre les rythmes arabes et tures qui sont au nombre de 30 — invention de Sayed Eif. Abdel Hamid — la Commission pense qu'il serait utile de l'acquérir pour en faire usage comme appareil pour l'enseignement des rythmes, à condition que l'inventeur apporte les modifications jugées nécessaires par la Commission.

Vu le grand nombre des questions et rapports à examiner, la Commission a dû se réunir en deux séances, le matin et le soir et étudier les questions suivantes :

### Les modes

1) La Commission a rédigé la liste de tous les Maqamates pratiqués en Egypte et qui sont au nombre de 52.

2) La Commission a classé ces modes selon le degré de leur tonalité.

3) Elle les a analysés en les décomposant en genres.

4) La Commission a examiné tous les Maqamates pratiqués en

Syrie, à Alep, au Maroc en Tunisie et en Irak, ainsi qu'à Guéziret El Arab et a fait la comparaison nécessaire entre elles et entre les maqamates employés en Egypte. La Commission a constaté ce qui suit :

a) Tous les Maqamates employés en Egypte sont également pratiqués en Syrie et à Alep, sauf le « Maqam El Ochaq El Masri » nommé chez eux « Husselnj Bous-sal'k ».

b) Les Maqamates employés au Maroc et tout particulièrement en Tunisie sont au nombre de 18, dont 17 sont employés en Egypte mais diffèrent par le nom avec ceux employés chez nous, et dont une partie diffère par l'allure mélodique. Un seul Maqam (Tabaa Iraq El Adjam) équivaut au Maqam « Sultanj Iraq » qui n'est pas employé en Egypte.

c) Les Maqamates pratiqués en Irak et à Guéziret El Arab sont au nombre de 37 dont 15 sont semblables à ceux d'Egypte et les autres ne le sont pas. On pourrait facilement décomposer en genres ces 15 Maqams puisqu'ils ressemblent à ceux qui ont été déjà analysés.

5) La Commission a discuté cette question et a décidé d'y répondre comme suit :

« Il ne sera pas nécessaire d'obliger le compositeur à commencer par n'importe quel degré dans un mode quelconque à condition que la dominante de chaque Maqam qui, dans la musique arabe n'est pas toujours la quinte de la toni-

répondrait justement à la coutume orientale de poser l'instrument sur les genoux. C'est un « violon-ténor » accordé à l'octave basse du violon et dont la sonorité se rapproche intimement de celle de la viole. Il en existe des spécimens dans les Musées instrumentaux et il ne serait pas difficile aux constructeurs de former ce type d'après les modèles existants.

Quant à l'introduction de la viole elle-même, elle ne donne lieu à aucune objection.

La contre-basse ne répond pas au caractère oriental de la musique égyptienne actuelle et doit être refusée parce qu'elle est homophone.

Après avoir donné un avis sur ce qui précède, il conviendrait de déterminer quels sont les instruments dont on pourrait former les orchestres de musique arabe.

R. — La plus grande partie des discussions de la Commission a été occupée par la question de l'introduction du piano. En commençant ce rapport nous avons tracé le contour essentiel de cette question dans laquelle la plupart des membres européens sont justement d'un autre avis que la majorité des membres égyptiens. Il n'a pas été possible, tout en reprenant la discussion en maintes séances, de rallier les membres sous le signe d'une décision unanime ni même d'aboutir à une majorité décisive.

Le premier vote a condamné le piano, mais pour éliminer tout danger d'une majorité due à l'absence de certains membres, le vote a été renouvelé avec tous les membres ; mais du moins il a été possible d'accorder les avis à deux points de vue.

« La Commission est d'avis que les instruments à clavier sont im-

propres à la musique arabe dans son état actuel ».

(Signés) : Massoud Dêmîl Bey,  
Wadie Sabra Eff.,  
Prof. Dr. Sachs,  
Prof. Dr. Hindemith,  
Prof. Dr. Hornbostel.

La Commission est d'avis que les instruments à clavier actuels (à demi-tons) sont impropres à la musique arabe. Elle accepterait les instruments à clavier au cas où l'on y introduirait les quarts de tons (intervalles) d'après l'échelle qui sera admise par le Congrès.

(Signés) : Mohamed Fathy,  
N. Nahas  
Ahmed Amin el Dik.  
Dr. Henry Farmer,  
Haba,  
Cantonl.

Il y a une majorité d'une voix pour la deuxième formule. C'est une majorité mais une majorité qui nous force à rouvrir la discussion dans l'assemblée générale.

Cette majorité même est unanime à condamner le piano à demi-tons. Introduire le piano signifie pour les signataires de la seconde formule, l'introduction d'un piano spécial qui permettrait de faire entendre les gammes spéciales de la musique arabe. Et c'est pour cela que la Commission a résolu d'examiner les différents modèles présentés au Congrès des pianos à quarts de tons, tout en laissant de côté la question de savoir s'il devait s'agir de gammes à quarts de tons égaux ou d'autres systèmes d'accordage, question dont la décision regarde la Commission de l'Echelle.

La Commission a vu et examiné les modèles de claviers à quarts de tons de MM Sabra, Saman, Nahas, Arian et Haba.

La discussion à laquelle les inventeurs n'ont pas pris part, n'a pas donné de résultat positif. Au contraire les membres ont déclaré à la majorité, qu'aucun des modèles examinés n'a les qualités désirables permettant de le re-

commander. En tout cas, une décision ne pourrait être prise sans qu'un pianiste examine attentivement les différents types durant des semaines et même des mois.

6) Quels sont les instruments européens d'origine orientale ? Comment a-t-on pu suivre leur évolution ?

R. — Pour répondre à la question 6 il faudrait écrire un livre spécial contenant l'histoire entière des instruments de musique. Il est absolument impossible d'énumérer les instruments de musique issus de l'Orient, puisque la plus grande partie des instruments de l'Europe ancienne et moderne y ont été introduits, soit par des envahisseurs de Byzance, soit par les Croisades, soit par les conquêtes musulmanes au Sud de l'Europe, soit enfin par de lentes migrations partant de l'Asie Occidentale.

La Commission se référera aux ouvrages qui traitent de l'histoire des instruments de musique.

7) Quels serait le meilleur moyen de se procurer des spécimens de ces instruments dans diverses phases de leur évolution ?

8) Sur quelle base devrait-on constituer une collection d'instruments orientaux dans un Musée de Musique ?

R. — La Commission, reconnaissant l'importance extrême d'un Musée National d'Instruments Musicaux, approuve les propositions que M. Sachs a faites, il y a trois ans, à la demande de S.E. le ministre de l'Instruction Publique d'accepter et prie S.E. le Ministre actuel de recourir immédiatement à la compétence de M. Sachs pour l'organisation budgétaire, technique et scientifique de ce Musée.

M. Sachs se mettra d'accord, à ce sujet, avec la Commission de l'Histoire de la Musique et des Manuscrits.

Le Secrétaire                      Le Président  
Nahas                                  Sachs

Quant aux points spéciaux soumis à la décision de la Commission, il y a été répondu comme suit :

1) Mentionner les instruments employés dans la Musique Arabe en Egypte.

R. — Les instruments employés dans la Musique Arabe en Egypte sont :

Le Qânûn,  
Le Oûd,  
Le Nâi,  
Le Req, Douff,  
La Darabukka,  
Le Violon,  
La Salama,  
Le Mismâr,  
L'Argul,  
La Sagât,  
La Zummâra,  
La Naïshah,  
La Gûra, ou Sibs,  
Les Tymbales pour chameau,  
Le Bandir,  
La Baza,  
Les Tablat,

2) Etudier s'ils répondent aux exigences de la musique et quels sont les moyens à suivre pour y apporter les améliorations dont ils auraient eu besoin.

R. — La Commission a prié les joueurs de « qânûn » et de « oûd » d'exposer les défauts de leurs instruments. Les propositions qu'elle a faites pour mettre fin à ces inconvénients ont trait à quelques innovations techniques à y apporter. Sur ces points-là, il n'y a pas eu de discussions. Quant à l'oûd, la Commission n'a rien à objecter contre l'allongement du manche et l'addition d'une sixième paire de cordes pour les notes aigües. Mais elle s'oppose strictement à l'introduction de ligatures artificielles qui gêneraient la pureté et l'élasticité des sons.

Quant aux instruments populaires, la Commission est unanime à renoncer à y apporter des changements.

Bien que les inventeurs d'instruments arabes perfectionnés ont soumis leurs modèles au jugement de la Commission. Les membres ont discuté les avantages et les inconvénients de ces changements, mais ils ont voulu s'abstenir d'en juger, puisque ce ne sont que les joueurs eux-mêmes qui, en dernière analyse, ont à décider des différents modèles.

3) Ya-t-il des instruments orientaux en dehors de ceux qui sont en usage en Egypte et qu'on pourrait employer dans la musique arabe ? Quels sont ces instruments ?

R. — Les membres, selon leurs goûts et leurs pays d'origine, ont proposé une foule d'instruments orientaux qui ne font pas partie de la musique égyptienne tels que le « tar » caucasien, le « buzuk », la kamanga turque et la guitare. La Commission n'a pas voulu recommander leur introduction d'une manière officielle, elle a préféré laisser le champ libre à une introduction spontanée.

Par contre, elle a recommandé chaleureusement la réintroduction du « tambour » turc qui, il y a cent ans, faisait partie de la musique égyptienne. Cet instrument dont tous les membres du Congrès ont eu l'occasion d'admirer le charme, enrichirait le coloris de la musique égyptienne tout en lui conservant sa pureté. Il ramènerait des finesses que la musique actuelle de l'Egypte a perdues. Il rendrait fixes les degrés minutieux de la gamme arabe, tout en laissant libre l'intonation changeante de ces intervalles par rapport aux autres instruments. Il préserverait la musique du risque de perdre peu à peu les nuances de l'intonation. Ce serait un rôle que même le « kanoun » ne pourrait jouer dans l'ensemble puisqu'il est soumis à des chan-

gements d'intonations beaucoup plus sensibles.

Ce n'est pas précisément un instrument de musique que le rythmomètre de El Sayed Abdel Hamid Eff, qui par des cylindres à clous et un contact électrique, fait entendre automatiquement sur un tambourin ou sur des sonnettes les principaux rythmes de la musique égyptienne. La Commission a reconnu l'idée et la construction ingénieuse de cet instrument et a cru qu'il pourrait bien servir à l'enseignement.

Partant de cette idée, la Commission a recommandé l'enregistrement des principaux rythmes sur des disques pour donner aux écoles un moyen bon marché de faire entendre aux élèves les rythmes principaux de la musique indigène.

4) Doit-on, dans la musique arabe, s'abstenir d'employer des instruments européens pour les solistes ou les ensembles ? Peut-on employer quelques-uns ? Lesquels ? Faudrait-il employer tels quels ceux qu'on admettrait ou bien y aurait-il lieu de les modifier ?

R. — La Commission croit que l'introduction du violon en Egypte comme dans tout l'Orient ne présente aucun inconvénient.

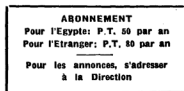
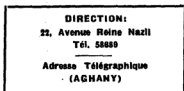
Quant au violoncelle, la Commission n'en veut pas, parce que son caractère mélodique, sentimental, harmonique et excessivement sonore détruirait le caractère particulier de l'ensemble égyptien. Pour combler, néanmoins, la lacune que le violon laisse dans les basses, la Commission propose de recourir à un instrument que la musique européenne a essayé depuis des siècles sans pouvoir l'adopter parce qu'il répond mal à la coutume occidentale de mettre l'instrument contre l'épaule ou entre les jambes, mais, qui, par ce défaut même,

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)



No. 9. 1ère Année.

16 Septembre 1935. P.T. 2.

## RAPPORT GENERAL DE LA COMMISSION DES INSTRUMENTS

La Commission des Instruments, réunie sous la présidence de M. Sachs, a dû se mettre à une tâche pleine de difficultés et de responsabilités qui consiste à juger de l'introduction ou de la non introduction d'instruments étrangers à la musique arabe actuelle. La difficulté réside, en quelque sorte, dans la rapidité à prendre des décisions, difficulté qu'accroît non seulement la divergence d'opinion des membres mais encore le caractère même de la question.

Etant donné que les instruments de musique ne sont que le moyen d'exprimer les tendances d'un style de composition, ils sont façonnés, pour ainsi dire par le style même; ils changent avec lui et lui restent fidèles jusqu'à ce que le style même change ou meurt. Cela veut dire que l'introduction d'instruments étrangers, n'est en général, autorisée que par un

changement de style. Faites un nouveau style de composition et ce style créera ses moyens à lui pour s'exprimer, c'est-à-dire qu'il entraînera automatiquement de nouveaux instruments. Cette idée, enseignée et confirmée par cinq mille ans d'histoire de la musique, a engagé les membres européens et une partie des membres orientaux à s'opposer à l'introduction de la plupart des instruments européens qui, par leur sonorité et par leur timbre spécial, fausseraient le caractère de la musique orientale actuelle au lieu de l'enrichir.

Les membres qui s'opposent à l'introduction des instruments étrangers tiennent, cependant, à souligner qu'ils sont loin de vouloir bannir le progrès de la musique orientale, de la retenir dans un état stationnaire et d'en faire, en quelque sorte, un objet de mu-

sée folkloriste. Toute leur opposition est fondée sur ce fait d'expérience que le développement et le progrès doivent provenir du style de composition et non de l'introduction d'instruments étrangers.

Les membres qui préconisent l'introduction des instruments européens espèrent, au contraire, que cette introduction hâterait le développement de la musique orientale. En tout cas, ils s'accordent à reconnaître, avec les membres opposants, que les instruments à fixes tonalités sont inaptés à la musique orientale actuelle, puisqu'ils ne donnent que la gamme de douze demi-tons. Ils l'accepteraient pourvu qu'on leur donne un clavier contenant ces petits intervalles inférieurs aux demi-tons dont se composent les gammes spécifiquement orientales.

Voilà la question générale.



# **MAGASIN AZIZ BOULOS**

**No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)**

---

**SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)**

---

**PIANOS HOFMANN**  
**et**  
**RADIO TELEFUNKEN**

---

**Lisez et conservez**

---

**LA MUSIQUE**

**Elle formera à la fin de l'année  
une utile documentation musicale**

---

**LE NUMÉRO P.T. 2**

---

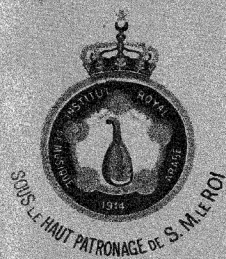
## ***La Musique***

---

Revue hebdomadaire  
paraissant provisoirement  
chaque quinzaine

**Organe de l'Institut Royal  
de la Musique Arabe**





# La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

ÉDITIONS EL HAYAT

M. EL HEFNY, Ph.D



# الموسيقى

لشاه الملك المؤسس (العربية)





حَضْرَة صَاحِبِ الْجَلَالَةِ فَوَادِ الْأَوَّلِ مَلِكِ مِصْرَ





الطبعة ٢٠ ملها

الطبعة ٢٠ ملها

العدد العاشر

السنة الأولى

أول أكتوبر سنة ١٩٣٥

القاهرة في ٣ رجب سنة ١٣٥٤



الموسيقى

تصدر نصف شهرية

للسان حال المصنف للموسيقى العربية  
رئيس التحرير: د. محمد الحفني

فؤاد الأول  
أيد الله ملكه

الاشتراكات

الاشتراكات

٥٠ قرشاً سنوياً (بما في ذلك المصاريف)  
٨٠ « خارج »  
المصاريف تنفس عليها مع الاشتراك

٢٢ شارع المسكيناوي - مصر  
تليفون رقم ٥٨٦٨٩  
المصروفات في ١١ أغان

ملك آخر الله له الصالحات ، فما يجري على يديه  
غير الخير يطوق الرقاب ، وما تصدر عنه إلا ما أثر  
تخلد على الأحقاب ، وإلا برُّ بالوطن وأهله يذاكره  
الاعتقاب .

فللمجد ما أبقي وللجود ما أبقى

ولناس ما أبدى والله ما أخفى

صاحب الوادي ومُنجده ، ورب عرشه وسيده ،  
والد الجبل الحديث ومُسعده ، آثره الله بالرأى الراجح ،  
والفكر الناصح ، والعمل الصالح ، فأحلّه المصريون  
من قلوبهم عرشاً مكيناً ، وجعلوا له من صدورهم مصرأً  
أهلاً أميناً ، ألبسهم النعماء ففقدوا القلوب على وده ،  
واحتمل عنهم البأساء فلا تطلق ألسنتهم إلا بمجده .

يقود إليه طاعة الناس فضله

وإن لم يقدها نائل وعقاب

شكا ، كتب الله له السلامة ، فلاقى الشكوى مصر ،

في هذا العدد

فؤاد الأول

أيد الله ملكه

آلات النغم في الدولة الحديثة  
ابن سينا والهارموني  
مسابقة هذا العدد  
مبادئ تشريحية وفسيولوجية  
عن المنجرة  
أنتودة تصلح مجتمعا « قصة »  
آله البيانو

الشيخ سلامه حجازي  
رثاء شوق للشيخ  
لحظات مع الشيخ  
مبادئ الموسيقى النظرية  
عش رب التاج « نشيد »  
في عالم الموسيقى  
الازاحة  
رواية الجبل  
مقطوعات موسيقية  
للشيخ سلامه حجازي

جنبه المسائل العامة في مؤتمرات الموسيقى العربية  
كلمة عن الموسيقى وتأثيرها

القسم الفرنسي

وتجرت الآلام والصبر ، وأشفقت من الكيد والمكر . ومصر بلد طيب أمين ، لا يسلم كائده . ولا ينجو معاندوه .  
دعاؤه مستجاب مقبول . فضرع إلى الله بالداء . حتى أذن في الشفاء . فعمه البشر ، وانطلق لسانه لله بالشكر .  
فذا العرش زد في عمره من صلاتنا  
تستقبل مصر في اليوم التاسع من شهر أكتوبر عيدين عظيمين ، تهلل لهما وتكبر ، وتشرح فيما  
وتستبشر ، عيد الشفاء المجيد ، وعيد الجلوس السعيد .

فهنت أعياد الزمان ملكا  
فأن لم تكن أفلاك المجده نفسه  
ذرى شرف من رame زل أو كبا  
فلا شك أن المجد منها تركبا

والموسيقى ، التي هي غرس من نعمة الملك المفدى ، تتهز الفرصة وتغنى بما أثر راعي الفن وحاميه ،  
وكافله ومؤويه ، وتذيع على الملأ ما أسبغه على الموسيقى من التعم ، وما أفاضه عليها من الإحسان والكرم ،  
فاتطرد نشاطها ، وتجلي رقيها . ونالت ما تستحق من كرامة ، وما تصبو إليه من عزة ، وزلت بين بقية العلوم  
والفنون أكرم المنازل ، وأشرف المناهل ، وأصبحت يدها الناس صناعة شريفة لها أثرها في بناء مدينة مصر الناهضة  
فها نحن أولاء ، نشيد في عهده ، عهد الخير والأصلاح ، أن الموسيقى أصبحت فنا يتسابق الناس في تعلمه  
ويتنافسون في تحصيله وإجادته ، ويلبسون بأصوله وفروعه ، وقواعده وأسانيده ، لا يستنكفون ، كما كانوا قبلا ،  
أن يتسبوا إليها ، ولا يبخزهم أن يجعلوا بينها وبينهم سببا ، وأن يسكنوا إليها شرقا وحسبا ، فقد أصبحت  
مادة هامة من مواد ثقافة الشعب ، وعلا يلقن في مدارس مصر كما تلقن بقية العلوم الاخرى  
وهذا معهد الموسيقى الملكي ، نفحة من نفحات الملك السامية على الموسيقى العربية ، ونعمة من نعمة الضافية  
السنية ، يترنم كل شيء فيه بهذه الرعاية الوافية ، ويفخر ويزي بتلك العناية الوافية .

كان المعهد ، قبل ، ناديا مجهولا ، يخفى على أهل مصر إلا قليلا ، يداني الرهط الكرم الذي يقوم عليه المشقة والويل ،  
ويغالب مايوه العزم ويحمد الحيل ، حتى أدرهم فضل الملك ونفحاته ، وغمرتهم نعاؤه وهباته وتوالت النفحات . ومعاودة  
الحكومات . فترعرع النادى وأنبغ في العطف الوريث ، والكرم المنيف . كرم ابن اسماعيل حامى النيل ، ومنشى الجليل ،  
وأصبح النادى بفضل هذه الرعاية معبدا عظيما ، وبناء غنيا . يليق بأعماله وأغراضه وأنصاره وبالأمانة التي أخذها على  
عاتقه وهي النهوض بالموسيقى العربية إلى المستوى الأسنى الذي يليق بها ، ثم نشرها ، وتعمد تطورها .

ومن سوانح نعمة على الموسيقى ، أجزل الله له العطاء ، لتحقيق رغبته السامية في عقد مؤتمر للموسيقى العربية  
في مصر ، يجتمع فيه نخبة من علماء الدنيا ، يبحثون وسائل رقى الموسيقى العربية وتعليمها . وتدعيم قواعدها  
العلمية ، ووضعها على أسس ثابتة معترف بها .

وكانت النتائج الجليلة التي وصل إليها المؤتمر ، والمسائل الفنية الدقيقة التي أثارها ذات أثر كبير في إنهاض  
الموسيقى العربية ، وقد حمل المعهد رسالة المؤتمر . وهو جاهد في تبليغها ، وتحقيق المأمول فيها في ظل ناصر  
العلوم ، وبحي الفنون . ملك مصر العظيم .

فرح تسير غداً به الأخيار  
من كل أيلك بلبل وهزار  
ملك على محرم الفنون يغار  
حتى كأن المعهد المضار  
يجرى يمين أمورك المقدار  
يا صاحب التاجين عشت ولا يزل

وكونوا لأمركم في



# موسيقى الدولة الحديثة

## آلات النفخ

قلنا إنه بقيام الدولة الحديثة تغيرت الموسيقى المصرية تغيراً تاماً عما كانت عليه في عهد الدولتين القديمة والوسطى : فالهدوء والاعتدال والبطء والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة ، كل أولئك قد اختفى وحل محله موسيقى على تقيض تلك الصفات . وإذا تجلّى ذلك في آلات الموسيقى عامة فقد تكون آلات النفخ أوضح ما تتجلى فيها هذه الظاهرة . فلقد تغيرت آلات النفخ في الدولة الحديثة تغيراً كلياً عما كانت عليه في الدولتين القديمة والوسطى وظهرت فيها آلات لم تعرفها مصر من قبل :

### ١ - المزمار المزدوج

وقد حل في الدولة الحديثة محل الناي ( صورة ١ جنك وطنبور ومزمار مزدوج ، من نقوش الأسرة الثامنة عشرة ) .



( صورة ١ )

ويتكون المزمار المزدوج - كما يدل عليه اسمه ، ورسمه - من مزمارين . ذَوَى بوق للقم ، يتقابلان في جهة القم ثم يفترقان ، ويزداد اقترابهما كلما ابتعدا عن القم . وكان لا يعزف بتلك الآلة إلا النساء .

وصوت هذه الآلة حاد ، بالغ في الحدة ( بينما كان صوت الناي هادئاً لنا ) .

وتغاثرت طول هذا المزمار بين ٥٠ سم و ٧٠ سم فهو طويل رفيع ( وهذا هو السبب في حدة صوته ) أما ثقوبه فتتراوح بين الثلاثة والثمانية .

ولم يعزف بهذا المزمار على طريقة واحدة دائماً ، بل كانت تتنوع طريقة العزف به : فكانت أحياناً تعزف كل يد على حدها بمزمار واحد من المزمارين ، وأحياناً تستعمل اليد الواحدة للعزف بكلتا المزمارين في وقت واحد . ولم نر في النقوش غير صورة واحدة لهذا النوع الأخير وذلك في صورة للراقصات في الأسرة الثامنة عشرة .

وأما الطريقة التي كانت شائعة في استعمال هذا المزمار فهي أن تعزف اليدين بالمزمار الآيمن ، ولا يترك للزمار الأيسر غير إيهام اليد اليسرى ليستند عليها ، ويظل المزمار الأيسر طول الدور ثابتاً على نفمة واحدة لاتتغير ، بينما المزمار الآيمن يؤدي اللحن ، كما هي الحال في الأرغول المصري الآن ، ويسميه الموسيقيون في مصر النوتق للثابت . والريس للزمار الذي يؤدي اللحن ، ولما كان بالمزمار الأيسر ، الثابت ، عدة ثقوب لا يحتاج منها النافع غير ثقب واحد أثناء العزف ، فإنه تسهلاً لاستعمال هذه الآلة ، كان العازف يسد ثقوب هذا المزمار الأيسر إلا ثقباً واحداً يختاره منها ، حسب نوع اللحن ، يقيه مفتوحاً ليعطيه النفمة التي يرغب الإقامة عليها طول الدور .

وقد وجد في طيبة مزمار به أربعة ثقوب ، منها ثلاثة مغطاة بالصمغ . وكان المزمار الأيسر أطول قليلاً من المزمار الآيمن ، وهو ما لا يزال عليه الأرغول المصري الآن ، حتى من غير الفواصل المعلقة بمزماره الأيسر .

والنفمة التي يقيم عليها المزمار الأيسر أثقل من نعم اللحن الأصلي الذي يؤديه المزمار الآيمن ، اللهم إلا إذا انخفض اللحن كثيراً فإن نفمة تتقاطع مع نفمة المزمار الأيسر .

#### ملاحظة هامة

لما كان يعثر في عمليات الحفر المختلفة على كثير من المزامير والنايات ، وكان كلا النوعين يصنع من الخشب ، ويعثر في الغالب على المزامير دون بوق النغم ، وهو ما يميز المزمار عن الناي ولما كانت مما يهيم الباحثين في الآثار تمييز هذه الآلات بعضها من بعض عند العثور عليها في الحفريات فالتناثبت هنا الملاحظة البسيطة الآتية ، تسهلاً لهم في التمييز بين هاتين الآلتين :

أ- كل آلة يقل مقطعها عنه ستمبتر واهر فهي مزمار .

وكل آلة يزيد مقطعها عن ستمبتر واهر فهي ناي .

#### ٢ — النفير ( البوق )

وهو آلة يبلغ طولها ذراعاً ، وتصنع من المعدن الأصفر ، ذات بوق للغم واضح الظهور ،

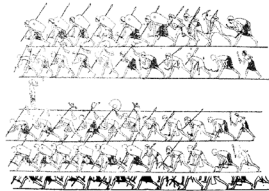
مخروطية الشكل تزيد  
نهايته في الاتساع  
بوضوح .



( صورة ٢ لعازف  
بالنفير أمام ايزيس ،  
من عهد الرومان ) .  
والنفير على هذه  
الصفة لا يؤدي غير  
نغمة واحدة وجوابها  
وهو لذلك لا يستعمل  
إلا في إعطاء الأشارات  
وكان أهم استعماله في

( صورة ٢ )

الحروب . فهو آلة حربية ( صورة ٣  
حرس الملك أمينوفيس الرابع من نقوش  
مدافن العمارنة ) وإن كانت تستعمل أحياناً  
عند تقديم القرابين .



وأول ظهور النفير كان في الدولة  
الحديثة إذ عثر على أول صور له في

« صورة ٣ »

نقوش عصر تحوتمس الرابع . وقد تكون صعوبة صنعه ، على الأرجح ، سبب تأخر ظهوره  
في مصر . فالنفير آلة مصرية بحتة . ولم تظهر في آسيا إلا بعد ذلك بكثير ، حوالي سنة ١٠٠٠ ق . م  
عند الحيتيين ، ثم ظهرت في العراق بعد ذلك بزمان بعيد .



# سَابِقَةُ هَذَا الْعَدَدِ

## الى الاطفال

يسكن بعض الناس في بيوت سقوفها غير متينة تسرب منها مياه الأمطار . وقد حدث أن دخل طفل صغير إحدى حجرات منزله بعد هطول مطر غزير فرأى الماء ينزل من السقف نقطا ، وقد وضعت والدته أواني نحاسية مختلفة الأحجام تتلقى فيها نقط ماء المطر المتساقطة تساقطاً منتظماً الايقاع على الأواني النحاسية المختلفة الأحجام التي يصدر عنها مختلف النغم . تخيل انه يسمع إيتاعا موسيقيا وتوهم أن كل آنية آلة تعرف، وأنها في مجموعها تكون فرقة موسيقية، وأنه رئيسها، فقبض على عصاة واعتلى كرسيه وأخذ يقود الفرقة مشيرا بعصاه إلى الأواني متبعا فيها النغم .

والمطلوب أن يتخيل كل طفل هذا المنظر ويرسمه ويبحث به إلى هذه المجلة .

ونرجو حضرات الآباء والأخوات الكبار أن يتركوا الأطفال أحرارا في تفكيرهم حتى نصل إلى الغرض المنشود من تقوية ملكة التفكير في الأطفال .

## شروط المسابقة

- ١- لا يزيد سن الطفل الذي يشترك في هذه المسابقة على ١٢ سنة
- ٢- يجب أن تصل الأجابات التينا في ميعاد لا يتجاوز ٢٠ من أكتوبر سنة ١٩٣٥
- ٣- تملأ بيانات القسيمة الملاحقة لهذه الصحيفة وترفق بالأجابة

## الجوائز

ستمع الجوائز للخمسة المتفوقين، وتنشر صور إجاباتهم، وصورهم الفوتوغرافية . وستضم لجنة التحكيم إليها فريقا من أساتذة الرسم في المدارس .

انزع هذا راعلا بياناته

الاسم .....
السن .....
المدرسة .....
العنوان .....

تحت  
الاسم  
السن  
المدرسة  
العنوان

# بحوث علمية

## ابن سينا والهارموني

المكتبات العامة إلا أربع نسخ، كلها في مكتبات إنجلترا،  
وأكلها المخطوطة المحفوظة في مكتبة اكسفورد

أما كتاب النجاة، فقد ترجمته أوربا إلى اللاتينية عام  
١٥٩٣ ولكنه، للأسف، ينقصه الجزء الخاص بالموسيقى.  
يبد أن مخطوطين منه محفوظان في مكتبة اكسفورد

لقد عالج ابن سينا في هذين المؤلفين، وفي مؤلفه  
الفارسي، كل ما يتعلق بالموسيقى العربية، من ناحيتها اللحنية  
والأيقاعية، وشرحها شرحاً وافياً، موباً أجل تبويب،  
يتفق والعلوم الموسيقية الحديثة

ولقد يطول بنا البحث إذا تعرضنا لكل ما كتبه  
ابن سينا في موضوع الموسيقى، ولذلك سنخصص هذا المقال  
لبحث ناحية واحدة امتاز بها ابن سينا في مؤلفاته. وانفرد  
بالبحث فيها عن كل من سبقه من العرب ومؤلفي الشرق،  
وهي الناحية الخاصة بالموسيقى العربية والهارموني، أو على  
الأدق في التعبير، الموسيقى وتعدد الأصوات

تعدد أصوات المنزئين في وقت واحد طبيعي لا صناعي،  
عرفته أقدم العصور، فقد تغنى الأطفال والنساء والرجال  
جميعاً في وقت واحد منذ القدم، في تراتيلهم الدينية  
واستقبالهم للولوك والقواد والفاتحين. وبما لا ريب فيه أن  
لكل فئة من أولئك طبقة من الأصوات خاصة، فاذا  
امتزجت بعضها ببعض ألفت نوعاً من تعدد الأصوات

يتبادر إلى ذهن كثير من الناس أن شهرة ابن سينا  
الفيلسوف العربي الخالد، وإذاعة صيته، مقصورة على إقناعه  
علم الطب تحسب

ولكن ابن سينا كان علماً من أعلام زمانه في جميع  
العلوم: في الدين، وعلوم الفقه، وفي اللغة، وفي الفلسفة،  
والرياضيات، والمنطق، والأدب، وعلوم النفس. ولم يكن  
الطب غير ناحية من نواحي عبقريته الفذة

وقليل من الناس من يعلم أن ابن سينا من أساطين  
علما الموسيقى في زمانه. ومن أوسع معاصريه علماً بها.  
كان إمام عصره في هذه العلوم في الشرق والغرب، وكانت  
كتبه وكتب الفارابي أساس العلوم الموسيقية العربية، حتى  
في الأندلس برغم أنهما من المشاركة

لقد ألف ابن سينا في الموسيقى ثلاثة كتب: اثنين  
باللغة العربية، والثالث باللغة الفارسية. وأكبر هذه الكتب  
وأوسعها بحثاً، هو الجزء الموسيقي من كتابه، الشفاء، وهو  
موسوعة شاملة لجميع العلوم، خصص منها جزءاً ضخماً  
للموسيقى. وأما كتابه الثاني فهو جزء من كتاب النجاة،  
وهو موسوعة أخرى أقل توسعاً من الأولى. ثم الكتاب  
الثالث الفارسي واسمه، دانيش ناما، ويحتوي ما احتوى عليه  
الجزء الموسيقي من كتاب النجاة،

أما كتاب الموسيقي في الشفاء، فلم يبق منه في

القرن التاسع وأول القرن العاشر « ٩٨٠ - ١٠٣٧ » ، وهو الزمن الذي عاش فيه هوكالد وجيدو تقريبا ، تحقق لديك أن ابن سينا كان في بحثه هذا حرا طليقا لا صلة له بمؤلفات زينكا العالمين

وأظهر الدلائل على ذلك أن طريقة تأليفه في هذا الموضوع وتفكيره فيه تختلف اختلافا يينا عن طريقة صاحبه

والمحقق بعد ذلك أن « الهارموني » ( تعدد الأصوات ) كان معروفا عند العرب استعملوه في أغانيهم وأناسيدهم بل وأعجب من هذا أنهم استعملوه في عزمهم بالآلات الموسيقية وهي مفخرة عزت على كثير من الممالك المتحضرة في ذلك الوقت

يُتخذ ابن سينا في كتابته عن تعدد الأصوات عنوانا أدجبا فيه أسماء « محاسن اللحن » ، وجعلها أربعة أنواع مختلفة هي : الترييد ، والتزجج ، والتوصيل ، والتركيب ثم استنبط من التزجج فرعا أسماء التشقيق ، ومن التركيب فرعا آخر أسماء الأبدال . وإذن فقد توسع ابن سينا في بحثه وشرحه شرحا وافيا بزّ فيه صاحبه وامتاز عليهما بما استخلصه في بحثه من كثرة أنواع تعدد الأصوات

على أنه لا يفوتنا أن نشير إلى أن ابن سينا اتفق مع العالمين الاوربيين في جوهر بحثهما عن الهارموني فقال فيما عرّف به « التركيب ،

« أما التركيب فأن يخلط بالنغم الأصلية في نغمة واحدة نغمة موافقة لها ، وأفضل ما كان من الأبعاد الكبار وأفضل الذي بالكل ثم الذي بالأربع ،

وما أردنا بهذه المعالجة إلا أن ننبه إلى فضل العرب ، وابن سينا خاصة . على الموسيقى بما بذلوه من الجهود الجبارة في الفحص عن جميع عناصرها ، وأن تثبت بالبرهان الجلي أن الهارموني كانت معروفة في عناصرها الأولى عند العرب .

وهذا النوع وإن كان متأصلا بالطبع في الموسيقى منذ القدم ، وأثبت التاريخ الموسيقي وجوده في جميع الممالك القديمة ، إلا أن واحدة من هذه الممالك لم تلتفت إلى تواليغه التفاتا مقصودا ، ولم يتعرض عالم من علماءها إلى بحثه بحثا عليا .

وهذا هو السبب في إغفال البحث عن تعدد الأصوات في الموسيقى ، حتى تحدثت عنه أوروبا في العصور الوسطى حيث لفت نظر العلماء ما تستعمله الكنيسة في التراتيل من اختلاف الأصوات في التأدية ، وظهر هوكالد *Hucbald* الإيطالي الملقب ب « بوالد الهارموني » ، في آخر القرن التاسع وأول القرن العاشر « ٨٤٠ - ٩٣٠ » . يحدثنا هذا العالم الموسيقي في مؤلفاته النظرية عن تعدد الأصوات بما يقرره من إمكان امتزاج نغمة الأساس بالرابعة والخامسة والجواب ، وهو ما كان مستعملا ، عن غير قصد ، في أغاني الجماعات في الممالك القديمة

ولقد خلفَ هوكالد ، العالم الموسيقي « جيدو ارييتسو *Guido Arezzo* » « ٩٩٥ - ١٠٥٠ » قنيج نهج سلفه . وتلقت أوروبا مؤلفات زينكا العالمين بالترحيب والأقبال ، وبحوثا فيها وزادوا عليها ، حتى تطوروا بتعدد الأصوات وصار علما قائما بذاته هو « علم الهارموني » الذي هو جوهر الفرق بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية .

وكان المعتقد أنه لم يتعرض من علماء العرب أحد للكلام في تعدد الأصوات ، حتى كشف العهد الأخير عما دججه يراع ابن سينا في هذا الموضوع في مخطوطاته الموسيقية التي أشرنا إليها آنفا . إذن كان ابن سينا أول عربي عالج هذا الموضوع في شيء كثير من التفصيل والأسباب .

وإذا علمت أن ابن سينا عاش في الشرق في آخر



# الموسيقى والطب

## سبأى شريجة وفسيولوجية عمه المنجرة

الطبيب المشهور والكاتب المتفنن القدير

الركنور عبر الروف مسن

مدير مصحة فؤاد بحلوان

المندفع خلال فتحة الحنجرة يؤدي بالضبط على قوس  
الكان حين يمر على الوتر ،

ومتابعة هذا التصوير الصادق لطريقة حدوث الصوت  
الإنسانى فى الحنجرة يؤدي بنا إلى ذكر بضع ملاحظات  
عامة عن طريقة أداء الحنجرة لوظيفتها الفسيولوجية أثناء  
الغناء ، نرجو أن يجد فيها القارئ الكريم شيئاً من الطرافة

الآوتار الصوتية أثناء الغناء أو الكلام

الحنجرة الإنسانية فى تشريحها التفصيلى ذات تكوين  
فى غاية فى البراعة والدقة ، وبالأخص فى تناسب وضع  
الآوتار بحيث يمكن حدوث الصوت المعتاد إذا اندفع تيار  
الهواء من الرئة إلى أعلا ، فى حين يتعذر إحداث صوت  
طبيعى متصل - طبيعى أو موسيقى - إذا اندفع الهواء من  
أعلا إلى أسفل ، أى من الفم إلى الرئة ، ويستطاع تجربة  
ذلك بجعل الهواء يمر بين الآوتار الصوتية أثناء شيق طويل  
ومن الطريف أن نلاحظ أن الآوتار الصوتية - أثناء  
الغناء أو الكلام - لا تهتز من أعلا إلى أسفل ، فى اتجاه  
عمودى ، كما قد يتبادر للذهن لأول وهلة ، حين يتذكر  
المراء القوس ووتر الكمان ، بل هى تهتز فى اتجاه أفقى  
من حافتها فقط .  
ونلاحظ الطبيب الفاحص للحنجرة أثناء الغناء ، فى

تمهيد :

أرجو القارئ الكريم أن يراجع العدد الثالث من  
مجلة الموسيقى إذا شاء أن يتابع هذا البحث وأن يفهم  
محتوياته فى سهولة ويسر .

فى المقال المشار إليه توجد أربعة أشكال توضيحية  
لاغنى للقارئ عنها فى هذا السياق .

ولقد ختمت مقالى السابق بالعبرة التالية : -

• الآوتار الصوتية وتران لها خاصية الانكماش والاقتراب  
أحدهما من الآخر أثناء الكلام أو الغناء بحيث يتركان  
بينهما فتحة ضيقة جداً تكفى لمرور الهواء الذى يندفع من  
الرئة إلى أعلا اندفاعاً يختلف قوة وضعفاً ، ولكنه يكفى  
لأحداث اهتزازات سريعة فيها .

وهذه الاهتزازات التوترية هى منشأ الصوت ، فالهواء

والسرى ذلك يرجع إلى أن حالة التجاوب التي تتصل بالخنجرة من حيث الحجم والشكل والقدرة على الرنين هي العامل المهم في إكساب الأصوات موسيقيتها بل وفي تمييز أحدها عن الآخر .

ولتقريب هذه الحقيقة إلى ذهن القارئ، أذكر الملاحظة التالية وهي منتزعة من صميم المشاهدات الواقعية :

بعض مرضى السل الرئوى يصيب المرض أوتارهم الصوتية ، وفي هذه الحالات الخطيرة تتأكل هذه الأوتار تأكلا تاما يجعلها أثرا بعد عين ... فيصبح المريض وقد فقد صوته قدما تاما وقد يظل كذلك بضع سنوات .

وبالرغم من شدة خطورة هذه الحالات عادة إلا أن بعضها ينجع فيها العلاج فتندمل الأصابات الدرقية في الخنجرة ، وتتكون بالفعل أوتار صوتية جديدة ، ليست بالضبط الأوتار القديمة التي زالت بفعل سل الخنجرة ولكنها محاولة ناجحة من الطبيعة لـ قمع ما أحدثه المرض من تلف .

والأمر المدهش في هذه الأحوال أن المريض لا يسترد القدرة على الكلام فقط بل يعود إليه صوته بنفس مميزاته الموسيقية ، وما يصاحب الصوت الانساني من نبرات خاصة بكل فرد من الأفراد .

من هذه الملاحظة ومن غيرها ما لا يتسع له مجال الكلام الآن يبدو جليا أن الدور الذي تقوم به الأوتار الصوتية نفسها في تنويع الصوت الانساني دور ثانوى الأهمية ، وأن أهمية التجاوب التي تتصل بالخنجرة أهمية عملية بالغة تستحق شيئا من البيان والشرح . وهو ما سنفعله في عدد تال من المجلة في القريب إن شاء الله .



النغمت العالية ، أن الأوتار الصوتية تبدو كأنها ثابتة بالرغم من اهتزازها السريع الذى أومأنا إليه ، كما أن طولها واتساع الفتحة بينهما قد يظل كما هو أثناء غناء نغمتين مختلفتي الدرجة ، في السلم الموسيقى . ويرجع ذلك إلى أن من طبيعة تكوين هذه الأوتار إمكان تغير قوامها ، من حيث اليبرسة والميوونة ، حسب الحاجة ، وبذا يتيسر إحداث اهتزازات مختلفة تناسب كل نغمة من نغمات السلم الموسيقى .

وقد أسافنا التنويه بأن الأوتار الصوتية تشبه في عملها أوتار الكمان . وكلنا يعلم أن صندوق الرنين *Cuisse de Resonance* ، في مثل هذه الآلات الوترية هو بيت القصيد فيها وأهم أجزائها . وعلى مادته وشكله وجودة صنعه تتوقف قيمة الآلة الموسيقية .

وهذه الملاحظة صادقة من كل الوجوه عند تطبيقها على الخنجرة الانسانية بحيث نرى من المناسب الاستطراد إلى بحث النقطة التالية :

**أهمية التلوين التي تحملها النغمة في تنويع الأصوات الانسانية وتمييزها وهذه مسألة قلّ من يفتن إلى أهميتها العملية بين حضرات القراء . لهذا لنرى بأساً من تناولها بشئ من الإيضاح :**

يخطئ من يتوهم أن ميزة أساطين المغنين المشهود لهم بالتفوق تتوقف على حالة أوتارهم الصوتية ، فإن هناك ألوف من الحناجر التي تبدو أوتارها عند الفحص بدعوى التكوين منتظمة الشكل انتظاما مدهشاً . ومع ذلك فإن أصحاب هذه الحناجر من ذوى الأصوات المادية جداً ، بل أنه عند فحص الأوتار الصوتية لذوى الحناجر الموسيقية الممتازة لا يجد الطبيب الفاحص فرقا مثيراً أو تكويناً غارقاً للعادة يمكن معه تفسير تلك الموهبة الغنائية الفريدة

# القصة الموسيقي



## أنسودة نضال مجتمعا

لغائب عن العرب بن علي

كان الصبي مولداً باللبب أمام بوابات المسبك ، فقد كان يعلم ان أباه يعمل في إحدى نواحيه وكان يوم السبت أعظم أيام أسبوعه ، فقد كان يقضي ضحوة تناره في الركض والمذو على الأفاريز المحيطة بالمسبك ويردد أوتةً على حانوت الإلبان يتعجل فنج بوقه ، فإكان يله صوت في الأرض خيراً من صوت ذلك الغير سيق ، في حياة أمه مرة ، إلى شاطئ البحر يصيف فكان إذا أظلم الليل ودجا ، يسمع من مصيفه تلاطم الأمواج ، وارتطامها بالشاطئ غاضبة مزججة . فلم يكن يهتز لها اهتزازة من صوت ذلك البوق الذي كان يوقظه في ليالي الشتاء الداجية وينذر أباه بموعد عمله

سُحَّتْ صوت آلة المسبك رويداً ، وُفُتَحَتِ الأبواب ، وتدلَّى الناس ، وتجلَّت في عين الغلام وضاعة الفخار حين قصد أبوه إلى أمين الخزانة يقضيه أجره ، ويتناول مرتبه انقضت الظهيرة . وبدا الأصيل ، ثم جنَّحَ النهار في العشي ، ولم يرجع والده إلى البيت كعادته . خرج آخر رجل في المسبك وُغُلِّقَتِ الأبواب وراه ولم يلبح لايه أثراً . لم يكن عهد الغلام بفقد أمه بعيداً ، فكان لا يزال يتمثل وجهها الصبوح الواضاح وهي في ضجعة الموت توصي زوجها وتقول :

« لن يُصَلِّحَ بالك ، ويستقيم حالك إلا إذا اجتنبت الخمر ، وهجرت السكر ، فإذا غابك شهوة الشرب فغلبتك فلا تجعل لسلطانها عليك سيلا إلى ولدك فيضل ويشقى ، فقال لها الرجل ، وقلبه يتمزق حزناً ، « لو مد الله في أجلك بلغت الهدى والرشاد ، ولكنني أعدك أن أقصر عنايتي كلها على ولدنا . أسأل الله العصمة والعون والسداد » واستقام الوالد بعد وفاة الوالدة شهراً أو بعض شهر تحدثت الجيرة فيه عن التحنن الفياض . والاشفاق الرحيم الذي يتحدث به على الولد اليتيم . كانت تلك الأيام أسعد أيام حياة الغلام ، ولكنها مرت سراعاً كأنها حلم أو خيال .

أدرك الغلام الليل كله إلا قليلا ، يترقب عود أبيه فإذا الوالد يقبل مترنحاً يعلن ابنه ويصب عليه التأنيب ويدفعه إلى فراشه ويأمره أن ينام فزع الولد إلى مضجعه ؛ في قلب كبير وفؤاد مفلطور وألقى الغطاء على وجهه ، وتوجه إلى الله بصلاة تلقاها عن أمه ، ثم صرخ صرخة ناعمة يحبسها الدمع « أماه ! أماه ! » ثم غرق في رقاد عبق

وأصبح الولد وهو أشد ما يكون جلدًا وعزماً ، هبط عليه الهام ينزع به إلى الضجاعة ويدفعه إلى مراقبة أبيه ، ولقد كشف عن الملبي الذي يقضي فيه أبوه سهراته أيام السبت من كل اسبوع . كان ذلك الملبي حانة تُحيا فيها الموسيقى والغناء . تقع في الشطر الثاني من الطريق ، ولقد

السما هبط إلى الأرض، ونشر على الخشد أنشودة سبأوية  
مطررة غيّرت طبائعهم وحالت حათهم جنة ونعيا.  
وهذه أنشودته :

دارُ السعادة ، أين منك دارُها ؟  
وقفْ على أهل الصلاح مزارُها  
هي جنة المأوى أُعِدَّتْ للثقى  
الخَيْرُون بخندها أقارُها  
فيها لهم ما يشتهون ، فسارعوا

إِن العطايا السابغات شِعَارُها  
اخترق صوت الصبي جميع حجرات الحانة . فألقى الشكاري  
أفداحهم ، واطَّرَحُوا كوكوسهم ، ووقفت الأجراس ، وصمت  
الآسياد والخدم ، وكان سميت يبعث على الدهش والعجب  
في مثل هذا المكان ، حتى إذا أتى الغلام على آخر أنشودته ،  
وكان صوته يجلجل فيها ، حبس الناس أنفاسهم وأجشث  
إحدى السيدات بالكاء وخرجت مسرعة تدلف في الطريق .  
كان الغلام . في تغنيته ، يتمثل أمة كأنه يراها ، فكانت  
عيناه مقعمتين بشراً وسرورا ، فلما انتهى وجهه بصره إلى  
أبيه يتلس كلمة تشجيع . أخى الوالد رأسه كأنما يفوص في  
أفكاره ، فقصص إليه الصبي ووضع يده على ركبته وقال  
« أنت غاضب عليّ يا أبتي ؟ »

صمت الوالد ولم يجز جوابا تخلف الولد واشتد فزعه ودار  
ببصره في الناس جميعا ، كأنما يستجد بهم الغياث والنجاة .  
هناك شعر صاحب الحانة أن عليه واجبا ينبغي أدائه ،  
وأن لا بد له من أن يقول شيئا ، فترجل عن مقعده وقال :  
« أيها السادة ، لقد بلغنا نهاية برنامج الليلة . واعتقدوا  
أنا اختتمنا به برنامج الموسم جميعا . لن تفتح أبواب  
هذه الحانة بعد اليوم ، ولن يعقر فيها خمر . وداعاً . »  
وقد صدق ، فإن سكان ذلك الحى تابوا عن الموبقات  
وأصبحت الحانة منتدى أدبيا تملأ الفضائل أرجاءه ونواحيه  
وهكذا كان الغلام هاديا ، أحسن الله له الجزاء  
« الموسيقى » أيها الموسيقيون : هل من سميع ؟

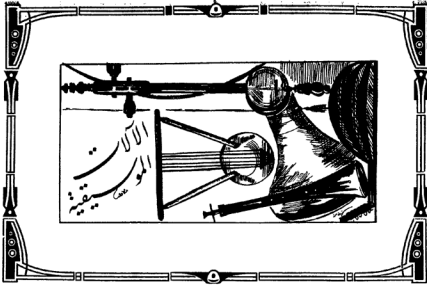
انقضت الظهيرة والعصر والعشية وأمعن الليل في التَّمتَّة  
والغلام يياها يترقب

كانت أغاني الرجال في تلك الحانة بلغة الأثر في نفسه قوية  
التأثير في مشاعره ، فاقترب يستمع ، حتى إذا انتهى المغنى من  
أداء قطعتة وجلس ، علا الهتاف له ، وتجلت مظاهر الاستحسان ،  
وتلاثمت الكؤوس وقبّل الناس أفواهها . هذا حفز الصبي إلى  
الاستزادة من التمتع ومطالعة إن كان والده يغني .

طال المقام بالغلام فغضب ، واشتدت ظلمة الليل تخاف  
وإذا برجل يخرج ليصلح الأضواء ، وإذا الغلام يسأله ،  
في ظهر ملائكي . أن يسمح له بدخول الحانة ليرى أباه  
فتقبل الرجل رجاءه بقبول حسن وأشار إليه أن يتبعه  
تعجب حارس البوابة من رؤية الصبي يدخل إلى  
الحفل جريئا في تلك الساعة من الليل ولكنه أغلق  
الباب بعد إذ دخل وحياء بكلمة طيبة تثلج قلوب الصغار  
ما كاد الغلام يتوسط الحفل حتى أخذ وعزته دهشة وكاد الحشد  
يفترسونه بأبصارهم . كانوا عليه غضابا ولكنه اتجه إلى والده يقول  
« لا تغضب يا أبى ، فلقد أضللت الوحدة في البيت  
فلما سمعت الغناء خف عني السأم ، وجروئت فدخلت  
ولعلك ، لا تطردني ، فاني أجلس ساكنا أسمع وأرى ،  
فقال المدير : « لا تخف ، يا ولدي ، فإنحن لك بكارهين ،  
بل انشرحت صدورنا بمشاهدتك ، أيها الرجل الصغير ،  
تعال واجلس إلى جانبي فلعلك تغنيا أغنية أيضا . . »

هناك طوق الوالد ولده بذراعه ، فبعث إلى قلبه السكينة  
والاطمئنان ، وإذا كان تصوره مجتمعاً كله في أغاني الجوقة وفضلها  
الساحر في نفسه ، فقد أسرع إلى المنصة وجلس جنب المدير .  
وإذن فقد أذن المدير في الناس ، وهو يدق المائدة  
بكأسه ، أيها السادة ، استمعوا إلى هذا الرجل في صورة  
الصبي ، فانه سيغنيكم . إنى الملح في عينيهِ بريق الرجولة  
يتلألأ فتنتشر أضواؤه . سكنوا واسمعوا أنشودته .

وقف الصبي فوق مقعده ، فأذا وجوه الناس تنبهه  
ولكنه لم يفزع ولا حسّ خوفاً ، ثم بدأ يتغنى كأن ملكاً من



## آلة البيانو

وتهذيبها. قرر التاريخ الموسيقى هذه الحقيقة فقبلتها أوروبا في غير قليل من المضيض، ولكنها ظلت تزهى باختراعاها لآلة البيانو. وتباهى بها على أنها أكثر الآلات الموسيقية ذيوعا في العالم وأوسعها انتشاراً في الشرق والغرب

غير ان التاريخ الموسيقى علم حديث، يسير في الكشف عن حقيقة الموسيقى بخطى مطمئنة مأمونة العثرات، بفضل مجهود علمائه وأعلامه، وقد جتلى التاريخ أخيراً عن أن أقدم الأسماء التي عرقها أوروبا لهذه الآلة كان *Echiquier* وان هذه التسمية ظلت متداولة في اسبانيا وفرنسا وانجالترا خلال القرن الرابع عشر وأول القرن الخامس عشر. كما تنطق بذلك مؤلفات كتاب هذه البلاد وشعرائها في ذلك العهد

وإذ نعلم ان المدينة الاوربية في تلك العصور، ولا سيما اسبانيا، متصلة اتصالاً وثيقاً بالمدينة العربية، بفضل الحضارة الاندلسية، وما كانت تفيض به على ممالك أوروبا من نور العلم وكنوز الفن، فمن الطبيعي للورخ أن يبحث عن أصل هذه التسمية ومنشأها لعله يهتدي إلى مدلولها وأصلها عند العرب،

أصبح البيانو أهم الآلات الموسيقية ذوات المضارب (الكلافية)، وتطلق على مجموعة الأشرطة السوداء والبيضاء التي تنتقل عليها الأصابع في العزف، ويتصل كل مضرب من تلك المضارب برافعة مثبتة في طرفها الداخلي مطرقة إذا ما تحركت طرقت عدة أوتار متائلة في وقت واحد (ثلاثة أوتار في العادة) فتسبب اهتزازها وتصدر عنها نغمة خاصة.

وما أطلق على البيانو اسمه إلا بعد اختراع هذا النوع الأخير، ذي المطرقة، الذي لا يمتد تاريخه إلى أكثر من مائتي عام، حيث أزهده عصر البيانو.

ولقد أصبح من المتفق عليه أن الآلات الموسيقية عامة مصدرها الشرق، فيه نشأت. وفي أحضانها درجت، وقطعت تطوراتها الأولى؛ وأزنت للغرب فضل استكشافها

متصلة بمطرفه تدق على الأوتار ، كما هو الحال في البيانو الحديث ، إنما كانت المطارق متصلة برفشة تبر على الأوتار كما تبر تماماً على أوتار القانون .

وإذن فأصل آلة البيانو ، هو بنفسه أصل آلة القانون . أو السنثور ، منشؤه آلة قديمة عرفها اليونان الأقدمون منذ عصر فيثاغوث . أو قبله بقليل ، تلك هي آلة « المونوكورد » وكانت تستعمل لقياس الأصوات والنسب الموسيقية ، وهذه الآلة القديمة أو بالأحرى هذا الجهاز البسيط لم يعتبر يوماً ما آلة موسيقية . كان عبارة عن صندوق خشبي صغير مثبت فوق وتر واحد ومن ذلك جاءت تسمية مونوكورد « مونو أى واحد » ، « كورد أى وتر » ومعناه ذو الوتر الواحد . وكان تحت ذلك الوتر قطرة من الخشب تتحرك على مقياس مدرج فاندته تقسم الوتر إلى أجزاء مهتزة حسب الإرادة ( وهذه القطرة بمثابة حركة الأصبع في اليد اليسرى عند العفق على الأوتار في العزف )

ثم زاد عدد أوتار هذا الجهاز تدريجاً حتى أصبح كل وتر خاصاً بصوت من أصوات السلم الموسيقي والكل وتر منها قطرة خاصة به

وفي القرون الوسطى استعاض عن تلك القناطر بمضارب « كلافية » ، وكان أول استعمالها هذه الصفة في القرن الثامن أو التاسع وكانت على شكل صندوق صغير من النحاس يوضع فوق المضادة عند التوقيع عليه . واقتصر استعمال هذه الآلة على الدرس أو متابعة الغناء ، ولم تعتبر آلة موسيقية مستقلة يستغنى بها عن سواها

وقد أطلق على هذه الآلة اسم « كلافيكورد » ، وتسميتها

وبخاصة أن الآلات الموسيقية التي انتقلت من الأندلس إلى أوربا كانت على التحقيق تنقل بمسمياتها العربية ، فآلة « العود » احتفظت جميع لسات أوربا باسمها العربي . كذلك آلة الكمان التي تطورت من « الرباب » كان اسمها القديم في أوربا مشتقاً في من هذا اللفظ العربي ( راجع المقال الذي نشر عن الكمان في الموسيقى بالعدد الثالث )

وإذن كان على الباحث عن منشأ اللفظ الأوربي *Echiquier* أن يرجع إلى عصر الأندلس يحصه وينقب فيه لعله يجد من بين آلاته ما قد يكون أصلاً لهذا اللفظ ، وهذا هو الذي أثبتته الواقع ، فإنا عندما نعرض الآلات الموسيقية عند الأندلسيين نرى آلاتهم الوترية هي : العود القديم ذو الأربع أوتار . والعود الكامل ذو الخمس أوتار ، والشهروود وهو نوع من العود ، والقيثارة ، والمزهر ، والكثارة ، والقانون ، والزهة ، والرباب والكنتجة ، والشفرة أو المشفر . وظاهر أن الشفرة أصل اللفظ الأوربي *Echiquier*

ولن نعمد على التسمية وحدها دليلاً في الرجوع بالآلة البيانو إلى الشرق وإنما اعتادنا على ما هو أهم من ذلك وهو شكل الآلة نفسها في تلك العصور إذ كان الـ *Echiquier* آلة شديدة الشبه بالقانون أو ( السنثور ) بل كانت على التحقيق آلة قانون ذات مضارب

وإثبات آخر فوق هذا أيضاً أن منطقة الأصوات التي تحتويها هذه الآلة لم تكن لتعدو الثلاثة الدواوين « المراتب » ، شأن جميع الآلات العربية .

بل لقد كان صوت تلك الآلة قديماً أشبه ما يكون بصوت القانون ، ذلك لأنه لم تكن مضارب هذه الآلة



« عازقة بآلة الكلافيكورد »  
( متحف الصور بلندن )

القرن السادس عشر . أنظر إلى يمين هذا الكلام صورة سينيت إيطالي في القرن السابع عشر ، وعلى هذا النوع كان يوقع موزار طفل المعجزات وبطل الموسيقى الألماني الخالد . أما النوع الصغير فكان يسمى « فرجينال » ، وكان محبوباً جداً من فتيات الإنجليز

وقد بلغت آلة « الكلافيسمالو » ، بقسمها في ذلك الوقت درجة ، مرضية وصنعت مضاربها على نحو ما هي عليه اليوم من انقسامها الى مجموعتين تتألف المجموعة العليا من المضارب السوداء القصيرة وكان عددها خمسة أيضاً كما هي اليوم . والمجموعة السفلى وهي المؤلف من المضارب البيضاء الطويلة وكان عددها سبعة كذلك . « غير أنهم كانوا أحياناً ، يلونون مجموعة المضارب العليا باللون الأبيض والسفلى باللون الأسود ، وظلت تلك الآلة يشبه صوتها صوت القانون بسبب

ظاهرة ( كلاف أي مفتاح أو مضرب ) ، ( كورد أي وتر ) ومعناه الوتر ذو المضرب ( انظر الصورة التي إلى يسار هذا الكلام )

وجا أن الوتر الواحد يستعمل في العود لاستخراج عدة نغبات منه . وفاق استعمال عفق الأصبع عليه في مواضع مختلفة فكذلك كان الوتر الواحد في الكلافيكورد يستخدم لاستخراج أكثر من نغمة واحدة إذ كان له أكثر من مضرب واحد ( في العادة من اثنين الى خمسة ) تقطعه في مواضع مختلفة لتكون بمثابة القناطر . ولهذا كان عدد أوتار الكلافيكورد أقل بكثير من عدد المضارب .

وفي القرن الرابع عشر ثم في الخامس عشر ارتقت تلك الآلة ودخلها كثير من التحسين ، وصنعت منها أنواع كبيرة ، ذات قوائم وأصبحت تلك الآلة تسمى « كلافيسمالو » وانقسم ذلك النوع الأخير الى قسمين : كبير يسمى « سينيت » ، نسبة الى « سينيتوس » ، الإيطالي الذي عاش في البندقية في أوائل



سينيت إيطالي  
« القرن السابع عشر »

وانتشر بسرعة مذهشة لسهولة استعماله . وقد ظهر في نفس الوقت في فرنسا وألمانيا والنمسا كثيرون من مهرة الميكانيكيين . عملوا على استيفاء دقة تلك الآلة والارتقاء بصناعتها .

على أن البيانو لم يصل إلى مجموع ما يشتمل عليه الآن من الأصوات إلا في أوائل هذا القرن .

وإذا بلغنا في بحثنا هذا المدى ، نرى إتماما للوضوع الإشارة إلى البيانو الشرقى . فقد كان انتشار البيانو الأوروبي في كل مكان في الشرق سبباً في التذكير في جعله آلة تؤدي أربع الأصوات ليصبح في مكنيتها تأدية الموسيقى العربية . حاول ذلك الكثيرون منذ بداية هذا القرن وتعددت المحاولات حتى لقد توافر لدى المعهد الملكي للموسيقى العربية أثناء انعقاد المؤتمر عدة نماذج متعددة من هذه البيانوات ، منها ثلاثة لمصريين وهم حضرات الأستاذة جورج سمان ونجيب نحاس بالأسكندرية . وأميل عريان من القاهرة ، ومنها واحد للأستاذ وديع صبرا مدير معهد الموسيقى بلبنان ، وواحد للبروفسور هابا أستاذ الموسيقى بجامعة براغ . وقد امتاز كل أنموذج من هذه بمزايا خاصة . وهي وإن اختلفت في طرق الصناعة فغالبها كلها واحدة هي محاولة أداء أربع النغمات .

وإذا كان بحث هذا الموضوع من الناحية الفنية يخرج بنا عما قصدنا إليه من هذا البحث فسنعالجه في الأعداد المقبلة إن شاء الله .

نبرها بالريشة ، ولا تعدو منطقة أصواتها الثلاثة الدواوين حتى أوائل القرن الثامن عشر حيث استبدلت الريشة بالمطرقة . ولم يكن في مقدور العازف بتلك الآلة قبل الآن أن يغير من شدة العزف إذ كانت الأصوات الصادرة من أي وتر من تلك الآلة كلها واحدة في شدتها ولكن بعد استعمال المطرقة أصبح في مقدور العازف أن يضرب الصوت الواحد بدرجة مختلفة من اللين أو الشدة

واللين ويسمى باللايطالية ، بيانو *Piano* ، والقوة وتسمى باللايطالية ، فورتا *Forte* ، ( راجع الدرس التاسع من مبادئ الموسيقى النظرية بالعدد التاسع من الموسيقى ) ومن ذلك سميت هذه الآلة « بيانو فورتا *Piano Forte* أو فورتا بيانو » ، ثم اختصرت فصارت بيانو .

وأول من استعمل هذه التسمية هو خرستوفالي الإيطالي عام ١٧١٠ ومن ذلك الوقت فقط بدأ نجم هذه الآلة يتلألأ ويضيء . ومن هذا يتضح ما سبقت الإشارة إليه من أن البيانو ذا المطرقة حديث لا يتجاوز تاريخه المائتي عام .

غير أن شكل البيانو لم يأخذ في ذلك الوقت ( وقت خرستوفالي ) الشكل الذي هو عليه الآن بل كان يزيد مقدار عرضه في جهة عن الجهة الأخرى بكثير نظراً لطول الأوتار الغليظة النغمات في ناحية وقصر الأوتار الحادة النغمات في الناحية الأخرى .

وأول بيانو صنع على الطراز الحديث المستعمل اليوم كان في عام ١٨١١ بلندن عمله الميكانيكي الشهير روبرت ورنم *Robert Wornum* وقد سجله عام ١٨٢٨ م





# عبد السلام الموسيقى

## الشيخ سلامه حجازى حياته وفنه الذكرى لثلاثه عشره لوفاته

وعذب أنعامه ، وسلامة  
ذوقه . وصدق عزيمته ،  
ونشاطه ، ومثابرته ،  
ومجهوده المتواصل فى  
خدمة الموسيقى زهاء ثلاثين  
عاماً رغم ما اعترضه فى  
خلالها من كوارث الدهر  
ونكبات الأيام .

وليس أدل على ذلك  
عما كان يؤثر عنه من  
قوله : إن الفنان نبى  
ملهم يجب أن يأخذ رسالته  
بحزم وثبات مهما اعترضت  
سبيله الصعاب أو حالت  
درون آماله العباب .

وإذا كان التثيل -  
وخاصة التثيل الغنائى -  
أقوى عوامل اغتراف الجيلة  
أثراً فى التثنية والتأديب ،

وأنة مدرسة الفضائل والأخلاق ، فإن المرحوم الشيخ سلامه  
على هذا القياس يعد فى مقدمة حاملى لواء الإصلاح الاجتماعى



فى صبيحة اليوم الرابع  
من أكتوبر سنة ١٩١٧  
سكنت نامة الفنان الموهوب  
الذى كان ملء الأبرار  
والإسماع ، وخبا ضياء تلك  
العبقرية الثلاثية الوضاعة  
التي سمت بفنها إلى أرفع  
مراتب النبوغ والأبداع ،  
وعندنا أنه يكفى ذكر  
اسم الشيخ سلامه حجازى  
مجرداً ليكون أكبر تعريف  
لعميد المسرح العربى ،  
وبلبله الفرد ، ومعجزة  
الفنانين فى مصر والشرق  
على الإطلاق . فقد كان  
- طيب الله ثراه - وقد ملك  
ناصية الانشاد ، وتربع  
على عرش التثيل - قبله  
أنظار الخاصة والعامة ،

وموضع إعجاب جميع الطبقات على اختلاف الميول والمشارب .  
ولا غرو فقد كان - أنابه الله - المثل الأعلى فى حلوة صوته ،

وعلى رأس الواضحين للحجر الاساسى لمدرسة الثقافة العامة .  
 وفي طليعة المجاهدين في سبيل النهضة القومية المصرية .  
 والواقع إننا إذا نظرنا إلى الموسيقى من حيث إنها لغة  
 السماء ، وروحى الروح ، وقبس الألهام ، ورسالة الوجدان  
 والواطف ، ولا سيما الموسيقى المسرحية التى أكثر ما تكون  
 فى أحوال ومناسبات يقصد منها العبوة والذلة - لوجب اعتبار  
 الشيخ سلامة من أكبر العاملين على إذكاء الواطف الجامدة  
 وإصلاح مشاعر النفوس الحاملة . وترقية الوجدانات وتغذيتها  
 بمعاني الجمال وذلك كله بفضل مواهبه المتدفقة بفيض الأحساس  
 والرحمة والسولة ، المتجلية من تمثيل مشاهد الحياة على مسرح  
 الزمن .

ولمنا لا نندو الحقيقة إذا قلنا إن الشيخ سلامة كان فى  
 الانشاد آية دهره ، ونسج وحده فى عصره ، فلم يشؤه ند ،  
 ولم يتناول إليه فى فقه حاسد أو ناقد ، فقد عقدت له  
 بالاجماع ، وعن جدارة واستحقاق ، زعامة الانشاد والغناء  
 المسرحى مع ضربه بهم فى سائر فنون التلحين مما سبقت يانه .  
 ولا جدال فى أنه لم يكن بين المنشدين فى الشرق أجمع  
 من استطاع أن يبرز الشيخ فى صوته الساحر المعجز الذى رفعه  
 إلى أسمى مكانة . أو يحاربه فى فقه العظيم الذى كان محباً له ،  
 وعاش من أجله ، أو يخلق فى أجواء روحه المنبثة فى المسرح  
 من مواهب ومواقفه الثابتة الشائنة ، وعصاميته العجيبة  
 الجبارة ، وشخصيته الجذابة المحيرة وما إلى ذلك من الصفات  
 والهيئات العلوية التى كانت تسترعى الأنظار ، وتأخذ بمجامع  
 القلوب ، وتستهيى الألباب بنشوة الطرب والسرور ، وروعة  
 الإعجاب والأكبار . وحسبه غزراً أن يسمى عصره الذى نبغ  
 فيه بعصر أنجيل الذهبى .

\*\*\*

ولد الشيخ سلامة حجازى عام ١٨٥٢ ميلادية فى حى  
 رأس التين بمدينة الإسكندرية وشب وترعرع فيه .  
 وروى أن أباه من رشيد وكان من الملاحين المجدبين  
 المروفين ، وأما أمه فكانت بدوية من إحدى قبائل عرب

السلم . ومن نكبة الدهر وقسوة القدر أن يتولى الطفل  
 بموت أبيه وهو فى الثالثة من عمره فتعهد أمره أحد أصدقاء  
 أبيه وأخذه بأحد كتابين الحى حيث تلقى مبادئ القراءة  
 والكتابة ، واضطره الحال السيئة التى وصلت إليها عائلته بعد  
 موت أبيه أن يلتحق صيماً فى دكان حلاق . وآسن فى نفسه  
 ميلاً للطموح فلم تمنعه مهنته من قضاء شطر كبير من نهاره  
 فى استظهار القرآن . وكان يعمد فى المساء إلى « زاوية » فى  
 الحى يستمع بهاهم إلى أناشيد الأذكار ويشترك بصوته  
 ووجدانه مع جماعات المنشدين حتى تشبع من هذه الطريقة  
 وهو بعد يافع صغير . ثم حاول مزاولة « السلامة »  
 المتداولة فى الأذكار ، وهى أشبه بالنائى ، وكاد يجيد التفع بها  
 لولا بوادر صوته الرخيم ومواهبه النائية التى أخذت تتجلى  
 للناس فى حلقات الذكر ، وهو فى العاشرة من عمره ، مندجاً مع  
 البطانة « ووة » مرسل صوته لمساعدة المنشد فى آهاته ومفرداته .  
 فإذا بجنجرتة الصغيرة الضعيفة تطوى على السر المكنون من  
 عظمتيه وهكذا تمكن فى مدة وجيزة من استظهار معظم  
 القرآن وتجويده ، فذاع صيته فى حى رأس التين وسائر أحياء  
 النفر الأسكندري وتهافت القوم على سماعه واضطره  
 انكبابه على إجادة الترتيل إلى اغترال بمهنة الحلاقة . ولم يكد  
 يناهز الراجعة عشرة من عمره ، حتى صار من المقترنين الممتازين  
 وبرز سواه بما حبه به العناية الآلهية من حلوة الصوت  
 ومواهب النبوغ .

قال رحمه الله لبعض محدثيه « إن الصوت مثله مثل كل  
 كائن حى ، إن تمهده بما يصلحه وينميه ، صلح ونما ،  
 والعكس بالعكس . وأيد ذلك بقوله إن صوته تطور بأربعة  
 أطوار مختلفة فقد كان قبل أن يبلغ رشده حاداً شديد  
 الارتفاع لا قرار له ، فلما بلغ الرشد انعكس الأمر فقلشت  
 منه الطبقة العالية ، المصطلح على تسميتها بالجوابات ، وقويت فيه  
 التراترات أو « الأرضى » كما يعبر عنها أهل الصناعة فى مصر .  
 فلما رأى المعجون بصوته هذا التغيير فيه وتوسموا فيه  
 الاستعداد ، أرادوه على أن يؤذن الفجر صيفاً وشتاء مستقبلاً

الطموحة دائماً، واتجهت رغبته الروائية، إلى الغناء على التخت ، فأقدم غير هيب وأصاب نجاحاً باهراً في مضمار التخت وأبدع في إحياء الليالي والحفلات ماشاء له الأبداع .

وعلى الأثر، وهو في أوج طموحه، داهمت القطر اضطرابات الثورة العراقية فأضطرته إلى الرحيل بعائلته مع من رحلوا عن الإسكندرية إلى رشيد موطن أبيه وأبناء عموته . وهناك التحق بجامعها المشهور بجامع زغلول مؤذناً يبعث لأهلها من صوته العذب محرراً وافتناناً ، وألف في رشيد تحتاً متواضعاً أخذ يحبب

به القرى المجاورة ناشراً فيها شئحي الطرب عما ساعده على جمع مبلغ يذكر كان نواة لتخت كامل منظم اعزّم تكوينه . ولكن القدر القاسي حال دون آمنيته إذ دهمه في رشيد بوفاة ولده وأمه فحزن عليهما حزناً شديداً وأدركه التشاؤم من رشيد فغادرها عائداً إلى الإسكندرية وكانت الثورة العراقية قد استمرت بعض الاستقرار لحق في الثمر أمانيه واعتلى تحتاً مستوفى العدة والترتيب مستكمل النظام والتدريب فكان أبناً حل بتخته يمجج المكان بجماهيم المعجيين به ، فيمكك عليم

مشاعرهم بنبرات صوته القوية وطلاوة قصائده البليغة المنسقة بطابع شئحي جديد ومبتكرات تلاحينه وأدواره التي استطاع أن يس بها أوتار القلوب .

وتعد أدواره في الحقيقة من الطراز الأول في التلحين ، ومعجزة في عالم الطرب حتى أن الرحومين الحامولي وغنائ الذين كانا يتجاذبان زعامة التخت في ذلك الأوان . كانا يقبلان بارتياح على استيعاب أدواره ويتباريان في غنائها تقديراً منها لقنه واعترافاً بنفوذه . فنخص منها بالذكر ما يأتي :

١ - لغير لافك أشكي لمن حالي مقام صبا

بصدده الهواء النقي فكان ذلك أحسن علاج لتقوية أوتاره الصوتية فعاودته قوة الجوابات مع عمق الترارات واشتهر أمره كؤذن في جامعي الأباصري وأبي العباس وغيرهما بالإسكندرية . وترامى صيته فكانوا يحتشدون رجالاً ونساء وأطفالاً وقت السحر حول أسوار المسجد مترقين موعد الأذان ، وما يكاد ينطلق صوته حتى ينصتوا مأخوذين بهذا الوحي المهابط عليهم من أعلى المأذنة متجلياً في ذلك الصوت الملائكي المنبعث مع نسبات السحر .



الشيخ الشيعه سلامه في الثلاثين من عمره

وفي ليلة ماتم الشيخ احمد الباسرجي - وكان حجة المئذنين وكبيرهم في الإسكندرية وأحد الذين تاتي عنهم سلامة حجازي مبادئ الانشاد، وقواعد الغناء، وسلامة في تلك الليلة يرتل القرآن في المأتم قياما بواجب الوفاء لأستاذه - حدث أن الشيخ خليل غرم إمام منشدى مصر في ذلك العهد قدم خصيصاً لتقديم فروض العزاء في زميله السكندري فسمع صوت الشيخ فأدهشه وأثار إعجابه وتنبأ له بمستقبل باهر، وعن للشيخ محرم أن يقيم بالإسكندرية

بضعة أشهر لهمام خاصة ، فأبحت للشيخ سلامة ملازمته مدة إقامته ، وأخذ عنه وطبع بطابعه وأدت مصاحبته له أن تمكن من الكثير من قواعد الغناء وضروب الانشاد . وأفاض عليه الشيخ محرم من علمه الزير ما جعل ذكر سلامه يطير كل مطار فذاعت شهرته في جميع أنحاء القطر وعكف على الانشاد في حفلات الأذكار الكبرى وأذان الفجر في أكبر مساجد الإسكندرية .

وفي سن الثانية والعشرين تزوج من فتاة من أهل رأس النين وورث منها بأول أولاده . وعقب ذلك مالت نفسه

٢ - يارشيقي القند فؤادى ماييده حيله مقام بياى

٣ - بسحر العين تركت القلب هايم مقام بياى

٤ - فؤادى يا جميل بهواك مقام نهاوند

٥ - الوجه مثل البدر تمام مقام بنجكاه زايد

٦ - يا بدر واصل عشاق جمالك مقام بوسلك

٧ - مجروح يا قلبي واقه سلامتك مقام فرحناك أوج

٨ - أدر لى بكأس الطرب مقام كردان

٩ - الهوى لو شفت له يا أهل الحجة دوا مقام صبا عشرين

١٠ - ظريف الأنس والطلمة البية مقام حجازكار

وإلى جانب هذه الأدوار عمد إلى صقل وتهذيب القديم من القصائد وصوغها في قالب جديد بدیع ، وكان يفتح وصلاته بالموشحة ويفرد بالحناء منها ويتبعها بمطلع القصيدة مباشرة من غير تطويل في مناجاة الليل والعين ما درج عليه المغنون في عصره ولا يزال متداولاً للآن . جاء ذلك طابعاً حديثاً في تطور نظم الغناء اخصر به الشيخ وحده ، وكان له قيمته وأثره لدى المستمعين في ذلك الحين .

وكان الشائع في الأناشيد والمقطوعات المدة للغناء في ذلك العصر أن تكون مفرغة في قالب الدامية ، فظم الشيخ إلى نهضته كبار الأدباء والزجاليين فظفوا له المقطوعات الشائقة التي رسم لهم معانيها ونماذجها ملومة بالسمو الشعرى الذى يتفق والحالة التي تلائم سنة الانتقال ، وخلع على هذه المظومات روحاً فياضة بالنغم السامى والضرب الأعاذ فاستطابها الناس وهاموا بسامعها .

ومن أشهر قصائده الممتعة :

سلوا حرة الحدين عن مهجة الصب

ودر نسيانكم عن المدمع الصب

سمعت بارسال الدموع محاجرى

لما تزايد بالتجنى محاجرى

شكوتى في الحب عنوان الرشاد

والجسوى حظى ولذاتى السهاد

سفر اللثام على دياجى الحفندس

فأضاء صبح جبينه بتفس

إن كان يوسف في الجبال دعاكم

فأبوه للأشواق فيه دعائنا

وهكذا ظل الشيخ يتقل بالئن من طور إلى طور ويتلاعب بالأنغام وتكييفها وفق مقتضيات الرق حتى لحسب أن عبده كان الحجر الأول في أساس نهضة الطرب والغناء وعاملاً من أكبر عوامل الابتكار والتجديد .

وفي سنة ١٨٨٠ ظهرت بوادر التثيل العربى في هذه الديار وكانت نشأتها الأولى في مدينة الاسكندرية على أيدي الأدباء السوريين المعروفين أديب اسحق وسليم ومارون النقاش وأنطون الحياط ، وترسم آثارهم في القاهرة سليمان القرداحى وسليمان الحساد وأبو خليل القباني . وكان أول عهد الشيخ سلامة باعتلائه منصة المسرح ظهوره مطرباً بين فصول الرواية وفي نهايتها في جوقة المرحوم الحياط في ميدان المنشية بالاسكندرية ومن ثم ذاع أمره وطبقت شهرته آفاق القطر وتهافت العظما والوجهاء على دعوته لأحياء ليالى سمرهم ووصل حديث نبوغه إلى سامع الحضرة الخديوية وكان هذا من بواعت اتصاله بتابعة المغنين ومطرب السراى المرحوم عبده الحامولى فدعاه للاشتراك معه في إحياء حفلة كبرى لمناسبة زواج إحدى أميرات العائلة الخديوية وكان ضمن برنامج الحفلة تمثيل رواية صغيرة من روايات فرقة الممثلين المرحومين القرداحى وسليمان الحداد فراقه التثيل في هذه الليلة وشغف به .

ولما حان موعد غائه عقب التثيل مباشرة انبرى ينفذ موشحة « يارشيقي القند ، واختتمها بسلام . صفا الأوقات ، الذى تلقته عن الموسيقىار الكبير المرحوم أبو خليل القباني فأذعن السامعين وأعجب به المرحوم الحامولى إعجاباً عظيماً فأوسمه ثناء وتشجيعاً على مسمع الجميع فسر الشيخ لهذا التوفيق الذى كتب له في تلك الليلة ولاسيا وأن المغفور له الخديوى توفيق شارك الناس في استماعهم وسرورهم .

ولما تجمعت للقرطاجي والحداد مقدرته الصوتية عرضا عليه احترام التثيل معهما شارحين له فوائده ومزاياه، واستحثة على احترامه المرحوم الحامولي ليلًا الفراغ الذي ينظره في عالم الغناء المسرحي والذي يجد فيه مجالاً ملائماً لاستعداده الصوقي فأجابهم إلى أميتهم وكانت أول ظهوره مع جوقة الترداجي على مسرح الأوبرا في العاصمة فانتزع إعجاب الحاضرين وأخذهم بسحر صوته كل مأخذ. وثابر على التثيل مع القرداجي في عدة روايات كان لها أعظم وقع في النفوس ولا غرو فقد جمعت بين براعة تمثيل الترداجي وروعه غناء الشيخ فعم صيته جميع الأتباع وطلق الناس يتناقلون حديث صوته وأنغامه ومقدرته المدهشة وتبارت الصحف والجرائد في امتداحه والثناء عليه والأشادة بذكره والأطياب في وصف عبقرته فكانت دار الأوبرا وغيرها من المسارح التي اعتلاها تقص كل ليلة بالجلال التي كانت تتقاطر أفواجا لسماعه وما يكاد يظهر لهم في موقف من مواقف الرواية حتى يقال منهم بعاصفة من الاستحسان والاعجاب .

ولما تمكن من فن التثيل في خلال الأربع سنوات التي قضاه في فرقة القرداجي ورأى ما بلغ إليه من المنزل في نفوس الناس أراد أن يحتل في الفرقة المكانة الثلاثة به من حيث تمثيل أدوار الأبطال في بعض روايات جديدة شرع في إخراجها فز على القرداجي أن ينزل له عن هذه الأدوار فأدى هذا الخلاف إلى الانفصال عنه واتفاق الشيخ مع المرحوم اسكندر فرح عام ١٨٨٩ على إنشاء جوقة جديدة ومسرح جديد في أول شارع عبد العزيز

أما رواياته الثمانية التي ظهر فيها في فرقة القرداجي فأشهرها  
 • دى وهوارس • • عائدة • • الظلوم • • جنيفاف • • ليلي •  
 • أنيس المجلس • • أبي الحسن • • وغيرها .

وكان مما استحدثه بعد انضمامه إلى اسكندر فرح إيجاد ألحان خلال فصول الرواية لعامة أشخاصها ما لم يكن متوافراً من قبل وابتكر المروثات والسلامات الخديوية بنسجها مع الجوقة في الاقتحاح والختام تذكر منها على سبيل المثال :

- ١ - دم يا زمان المني مقام جهاركة
- ٢ - حدّا لب العالمين • نهاوند
- ٣ - قد علا إلى ربى العلا • سيكاه
- ٤ - دام سلطان الوجود • جهاركة
- ٥ - أيها القمري غرد • بستكار
- ٦ - بلبل السعد الزاهر • نهاوند
- ٧ - الصفا قد زاد • عراق
- ٨ - للخديوي محاسن جمّة • عشاق
- ٩ - حبذا عصر سعيد • راست
- ١٠ - عباسنا ذو المال • صبا
- ١١ - دام لنا الخديوي • شاهانز

وأشرك معه السيدة • لييه مالى • وكانت من ذوات الأصوات الممتازة وأخرج رواياته الرائعة الأفريقية وتليها ملك المكان وغيرها فأقبل الجمهور بفضل جهود الشيخ وحسن إدارة اسكندر فرح على التثيل أيما إقبال ودر ابتكاره وتطوره بالتثيل ذلك التطور المحمود، الأربع الوفرة على اسكندر فرح وبلغ مرتب الشيخ ثلاثين جنياً في الشهر وهو مبلغ لا يستهان به في ذلك الوقت وكان من أثر نجاحه أن شجع خيرة الكتاب والأدباء وأجزل لهم المكافآت فتمكن من الحصول على مجموعة قيمة من الروايات المتفاعة كانت فتحاً جديداً في عالم التثيل نذكر منها صلاح الدين الأيوبي وقصيدته المشهورة فيها : إن كنت في الجيش أدعى صاحب العلم ، وشهداء الغرام ، وقصيدته فيها ، سلام على حسن ، والسيد ، وحمدان ، وثارات العرب ، والإجماع بعد اليأس ، وحلم الملك ، وضحية الغواية وقصيدته المشهورة فيها ، سلى النجوم أيأ شلوت عن مهري ، وغاية الأندلس ، ومظالم الآباء ، ووفاء الغانيات ، والبرج المائل ، ومناير الجن ، ومطامع النساء ، ومهملت ، والفس الشريف ، وعظة الملك ، وغير ذلك من المسرحيات العظيمة التي ألفها وترجمها له فضال أدياء العصر أمثال الشيخ نجيب الحداد وفرح أنطول وطانيوس عبده وغيرهم من لا تصى لذاكرة أعلامهم .

ولا مشاحة في أن الشيخ بلغ أوج مجده إبان اشتغاله مع  
اسكندر فرح على الرغم من وجود منافس قوى إلى جانبه  
في ميدان العبث الحضراء ونعني به المرحوم أبو خليل القباني  
ولكن مقدرة الشيخ ومواهبه لم تدع مجالاً لسواه فاقبسم  
له الحظ وكتب له النجاح والتوفيق خصوصاً بعد أن التهمت  
التيار مسرح القباني ونفرد بالتثيل .

ولما انفصل في عام ١٩٠٥ من جوق اسكندر فرح على  
أثر خلاف بينه وبين شقيقه قيصر فرح كان لدى الشيخ إذ  
ذاك مبلغ من المال اتفقه في إعداد الملابس والمناظر اللاتمة  
بالروايات الجديدة التي أعدها لفرقة حيث بدأ التمثيل بها في  
مسرح حديقة الأزبكية ثم استأجر تيازو فردى وسماه دار  
التثيل العربي وضم إليه صفوة الممثلين والممثلات وأخرج معظم  
رواياته القديمة المحبوبة من الشعب في حلة قشبية وأضاف عليها  
طائفة من الروايات الجديدة كرواية تسبا، وعواطف البنين،  
والبقيتين، والجرم الخفي، وابن الشعب، والفتية الشهيرة  
وفي هذه الآونة، اقترح على صديقه المرحوم اسمعيل بك عاصم  
أن يؤلف له روايات مصرية صميمية فوضع له : صدق الآباء،  
وحسن العواقب، وهناء المحبين . وبالأجمال أسنخ على كل  
ما كان يخرج من الروايات في خلال المدة من سنة ١٩٠٦-  
سنة ١٩٠٨ عظمة فنه وإبداعه وخطا بالتثيل خطواته الموقفة  
التي سجلت له الفخر والخلود .

وعن له أن يرتحل بجوخته إلى خارج القطر فأخذ يقصد  
كل عام إلى سوريا ولبنان قضاء أشهر الصيف في ربوعهما  
ولقي في كل مرة من الحفاوة والأكرام ومظاهر الأكرام  
والاعظام ما يعجز القلم عن وصفه . وعند عودته من الديار  
السورية في صيف عام ١٩٠٧ مغنياً بالنشاط معتبلاً مزهواً بتوفيقه  
ونجاحه في رحلاته اتصل به خبر اعتزام الممثلة الفرنسية الطائفة  
الصيت ( ساره برنار ) زيارة القاهرة وأنها ستغدو ولا بد إلى  
مسرحه لتتبع مبلغ ماوصل إليه فن التمثيل عند المصريين فأراد  
الشيخ أن يقدم الدليل الناصع على رقي الفن في مصر وجود  
رجالها الفاعلين به في إخراج أهم الروايات الفرنسية وخاصة الرواية

التي خلدت ذكر برنار وهي ( غادة الكايليا ) فعهد بترجمتها إلى  
الكتاب القدير الشيخ عبد التاجر المغربي وكان من كبار محرري  
المؤيد ، وأعد لها العدة ومثلها في دار التمثيل أولاً ثم عاود  
تمثيلها في دار الأوبرا تمثيلاً أدهش كبيرة مثلات العالم ، ولم  
تتلك من التصفيق له مراراً ، وما كاد ينتهي الفصل الأول  
من الرواية حتى وقفت في شرفتها وارتجلت خطبة فضية تجزئه  
منها ما يلي دلالة على مبلغ تقديرها لمثلنا السابغ وفه العظيم  
قالت : ( الليلة رسخ عندي أن العتريّة في الشرق أشد تحمساً  
وأوفر إنتاجاً من البلاد الغربية فتبيل الشيخ سلامة هذه  
الرواية الليلة بمحضوري زادني تأكيداً بأن أكثر الناس استعداداً  
للاكمال هم الفنانون أصحاب النفوس الوثبة والأذهان المتوقفة  
دون تقيد بالوسط أو بالبيئة ، فلقد هز الشيخ مشاعري رغم  
عدم تفهيم العربية . والشيخ سلامة على ما اعتقد ليس مثلاً  
بالدراسة أو خريج معهد تمثيلي بل هو مثل فطري أنتجت  
فطرته هذه المقدرة ولني معتقدة به أشد الانبساط إذ ذكرت  
قرانه الممثلين الموهوبين في فرنسا الذين ليس لأية مدرسة عليهم  
من فضل وأحيى أيضاً ممثله العبقريّة ( السيدة ميليا ديان )  
التي قامت بدور مرجيت فأخرجته بنجاح وتفوق عظميين .  
وأملئ كبير أن يردوا لنا الزيارة في باريس ليسنى لنا أن نتوهم  
نحوهم بعض ما يجب علينا من التكريم .

وأطرى الشيخ في مناسبة أخرى الممثل المعروف ( مانوسيلي )  
فقال : لقد تعلت من الشيخ سلامة كيف أمثل دور هملت .  
وقال عنه كادوزو المطرب الإيطالي الكبير : لو أن الشيخ  
خلق أوروبياً لما كان لي وجود في عالم الفن .

وإنما أردنا هذه الأقوال دلالة على مبلغ ماوصل إليه الشيخ  
من المكانة لدى من يقدرون الفن والمواهب القدير الصحيح  
وكان جسده رزح بما كان يحمله من مجهود ويرهقه به  
من عمل شاق متواصل . فداعمه الشغل في دمشق الفيحاء خلال  
رحلة له ولزم فراشه نحو عامين لم يقصر فيها في الاتفاق  
على نفسه حتى تمكن بعدها من اغتلاء المسرح ثانية واقتصاره  
أول الأمر على انشاد بعض القصائد الغزلية والاجتماعية

تذكر منها التصيدة المشهورة من نظم المرحوم طانيوس عبده  
الى مطلعها :

أنيت فألقينها ساهرة وقد حملت رأسها بالدين

وفى العصر من نظم الدكتور شمودى ومعاودة الحبيب  
من نظم المرحوم الياس فياض التى مطلعها :

تبت الحية فى ليلة لاشئى برؤيتها غلى

وفى عام ١٩١٤ مكنته سمته من الارتحال بجوقته إلى تونس  
فلقى فيها كل تحلة وكرام وحظى هناك بمقابلة مولاي باى  
تونس مقابلة رسميه بحضور الوزراء وكبار الحاشية ولما تقدم  
مقبلاً يد الباي قال له سمحه ( شفاك الله يا شيخ سلامة وإن  
شاء الله يكون رجوعك من عدنا وأنت فى صحتك الكاملة  
وتعود مثلاً كنت )

ومثل هناك فى مسرح القصر رواية صلاح الدين الأيوبي  
شهدها مع سمر الباي الحاكم الفرنسى والوزراء وكبار الحاشية  
والأعيان فأعجبوا غاية الإعجاب بما رأوا وسمعوا وأنعم عليه  
سمر الباي بالوسام الثانى من درجة « أوفيسيه »

وقبل عودته إلى مصر مر بطرابلس الغرب ومثل فيها  
بعض روايات

وفى أوائل اكتوبر سنة ١٩١٤ بارح المغرب على باخرة  
إيطاليا عرجت به على نابولى وجمعت فيها محاسن الصدق  
بالاستاذ ( براندانى ) مفتى فرقة الاوبرا الملكية بروما وأسمعه  
الشيخ نخبة من ألمانته تقدر فيه البوغ والعبرية وأقام له مع  
مثلى فرقة حين اعزاهم بإدارة البلاد حفلة تكريمية شائنة جمعت  
عظاء نابولى وكبار فنانها وقام كل بقسطه فى مدح الشيخ كفتان  
عالى جدير بالثناء والتقدير وأخذت له صورة مكبرة بالحجم  
الطبيعى حفرت على لوحة تذكارية وكتب تحفاً : تذكراً لزيارة  
المفتى والممثل المصرى الشيخ سلامة حجازى عام ١٩١٤

ولا تزال هذه الصورة التذكارية إلى يومنا هذا فى نابولى  
قبة الانظار تشهر بظمة عميد المسرح العربى ويتجلى فيها اكبار  
الفرق المصنف لشيخ الفن الشرقى

وبمجرد وصوله إلى مصر تسلم الوسام المجيدى الرابع الذى أنعم  
به عليه سمر الحديوى السابق

وفى أواخر عام ١٩١٤ اشترك مع الممثل الكبير جورج  
أيض فى اخراج وتمثيل روايات ( مصر الجديدة ) و ( قلب  
المرأة ) للاستاذ اعلى جمعه . والحاكم بأمر الله ، للاستاذ ابراهيم  
رمزى ، وابنة حارس الصيد ، لألياس فياض ووضع الحان  
رواية ، الولدان التريديان ، وعطيل ولويس الحادى عشر وأوديب  
وغير ذلك من الروايات التى لا يزال أثره وصدى صوته فيها عالفاً  
بالأذهان

وفى أول أغسطس سنة ١٩١٦ انفصل عن جورج ايض  
واستقل بجوقته وكانت سمته قد أخذت فى التحسن حتى انه لم  
يكن يشكو من آثار النفل إلا من عرج بسيط فى رجله  
اليسرى

وفى مساء الأحد آخر سبتمبر سنة ١٩١٧ مثل لآخر مرة  
فى تياترو برينانيا رواية شهاد الغرام وكان تمثله فى تلك الليلة  
بالفأ حد الإعجاز ما أدهش الحاضرين وغنم غناء شائناً فوق  
المألوف حتى كادت جدران التياترو تميد من تصفيق الحاضرين  
وهتافهم وهم لا يعلمون أن القدر القاتم قد قضى أن تكون  
ليلة الوداع

وفى صباح الاثنين أول أكتوبر سنة ١٩١٤ بارح داره  
لمهام خاصة بالجوق وعاد إلى المسرح حيث موعد تجربة إحدى  
الروايات .

وفى مساء الثلاثاء اتابه صدام خفيف لازمه يوم الأربعاء  
أيضاً .

وفى الساعة التاسعة والدقيقة العاشرة من مساء هذا اليوم  
أصيب بالنكة فالتقد لسانه وفاضت روحه الكريمة الساعة  
العاشرة والنصف من صباح يوم الخميس الموافق ، من أكتوبر  
فكانت فجعة من أشد ما أصيبت به مصر من الفواجع  
وفى اليوم التالي احتفل بدفنه وشيعت جنازته

إلى مقره الأخير في مداف السيدة  
نفيسة وقد سالت عليه النواصير حشرات  
وكان - سقى الله صريحه - على  
جانب كبير من كرم الأخلاق ، باراً  
بأهله وذويه وأصدقائه كريماً إلى أبعد  
حد ينجل من مواجهة من يحسن  
إليه ويؤله أن يعلم الناس بأحسنه .  
ولا شك أنه خالد بأنامه التي  
يملأها لنا الاسطوانات الغالية فلها ذخيرة  
قبة تستعيد منها الأصماع جلال صوت  
الشيخ وتستمد منها وحى الجلال

وعما يجدر بنا التوبة عنه أخيراً  
أنه تألفت منذ سنوات لجنة من خيار  
عارفي قدر الشيخ ونخبة أنصاره  
برئاسة الشهم الغيور المفضل  
الدكتور محمد فاضل تخليد ذكرى  
الفقيد وأسفرت مجهوداتهم الطيبة  
ومساعهم المشكورة عن تسمية أحد



آخر صورة للشبيخ سلامة أخذت قبل موته بأسبوع

شوارع الإسكندرية بحجة المرنغي ناسه  
الحبوب وبناء مقبرة نخعة في مقابر  
الإمام الشافعي نقلت إليه رفاته في  
احتفال مريب صباح يوم الجمعة ٢٤  
أبريل سنة ١١٣١، ولم يدخر الدكتور  
فاضل وسعاً في الدعوة إلى إقامة  
حفلات تأبين تذكارية له في كل سنة  
ونشر كتاباً فيها ضمّه تاريخ حياته  
بالفصيل وغير ذلك مما قام به ولجته  
في إحياء ذكراه من جلال الأعمال وما  
نجله له بمداة الشكر والتبام ونحيي  
فيه من أجليا عاطفة الأخلاص والوفاء  
وقد وجب أن توسع المجال بعد هذا  
للمعة الشعر يذكرها على المنرب العظيم  
أمر الشعراء الغنوة له أحد شوق بك  
تتمدحها الله بواسع رحمته وأزولها لاهوته

یوسف کرکور

سكرتير اللجنة الفنية بالمعهد

قصيدة شوقي بك

يَا تَرَى التَّيْلَ فِي تَوَاحِيكَ طَيْرٌ  
لَمْ يَزَلْ يَنْزِلُ الْخِثَالَ حَتَّى  
أَفْعَتَ الرُّوضَ فِي الْحَيَاةِ مَيِّتًا  
يَا لَوَاهِ الْغَنَاءِ فِي دَوْلَةِ الْفَقْرِ  
عَقَرْنَا كَأَنَّهُ زَنْبُ الْخُلْدِ عَدُوٌّ  
أَيْنَ مَنْ يَسْمِعُ الْإِيمَانَ أَغَانِي  
أَيْنَ صَوْتُ كَأَنَّهُ رَنُّ الْبُلبُ  
فَهْ مِنْ تَعْتَمَةِ الْمَازِمِ مَعْنَى  
كَانَ دُنْيَا وَكَانَ قَرَحَ جَبَلٍ  
حَلَّ فِي رُبُوعٍ عَلَى سَنَسِيلٍ  
وَأَقَامَ الرَّبِّيَ بِسَحْرِ الْهَدِيلِ  
نَ إِلَيْكَ اتَّجَهْتُ بِالْأَكْلِيلِ  
لِيَا فَرَعِهِ الثَّرَى الْأَسِيلِ  
عَلَيْهِمْ رَوْعُهُ التَّخْمِيلِ  
لِيَا فِي النَّاعِمِ الْوَدِيفِ الظَّلِيلِ  
وَعَلَيْهِ قَدَاسَةُ الثَّرْتِيلِ



كلما رنَّ في المراسح « إن كُنْتُ ..... بُت ، انشَقَّ بالإنافِ والتَّهليل  
 كِتَابِ الحبيبِ في أذنِ ال ..... صَبَّ ومَسَّ النَّدِيمِ حَوْلَ الشَّمْعِ  
 كَيْفَ إخواننا هُناكَ على ال ..... كُنُوتِ الرِّضَى وَبَيْنَ القَبولِ  
 كَيْفَ في الخلدِ ضَرْبُ أَحَدٍ ..... سَدَّ بِالْعُودِ وَتَفَحُّ الأَمِينِ في الأَدْعولِ  
 فَرَحُ كُلِّ النِّعَمِ وَعُرْسُ ..... كَيْفَ « عِثان ، فيه كَيْفَ ، الحَوْلِ ،  
 فَهَيْئاً لَكُمْ وَنِعْمَةً بِالِ ..... إِسْتَرْحَتُمْ مِنْ طِلِّ كُلِّ ثَقِيلِ  
 إِنِّ في منزلٍ رَفَاتِكَ فيه ..... لِقَايَا مِنْ كُلِّ قَوْ جَمِيلِ  
 ذُبُلَتْ في ثَرَاهُ رِيحَانَةُ الفَ ..... سَنَ وَجَعَتْ رِيحَانَةُ التَّيْلِ



قَامَ يَجْزَى ، سلامةً ، في سَواهُ ..... وَطَنُ الجُزْءِ غَيْرُ بَحِيلِ  
 قَدْ يوفى البناءِ والغرسِ أَجْراً ..... وَيُسْكَافِي على الصَّنِيعِ الجَلِيلِ  
 حَسَنُ بالبَيْنِ في حاضِرِ العَيْدِ ..... شَرٌّ وفي غَابِرِ الزَّمانِ الطَّوِيلِ  
 وبعدِ الضَّرِيجِ من مَرَمَرِ الخَدِّ ..... بِرِ الكَرِيمِ المَهْدَبِ المَصْقُولِ  
 يَدْفَنُ الصَّالِحِينَ في ورقِ المَصْ ..... حَفِّ أَوْ في صَحَافِ الانجِيلِ  
 مَضْرُ في غَيْبَةِ المَشَايِعِ والْح ..... اسِدِّ والحَاقِدِ اللَّثِيمِ الذَّلِيلِ  
 قَامَتِ التَّيُومُ حَوْلَ ذِكْرِكَ تَجْزِي ..... وَطَنياً مِنْ الطَّرَازِ القَلِيلِ  
 مِنْ رِجالٍ بَنَوْا لِمَصْرٍ حَدِيثاً ..... وَأَذَاعُوا مَحاسناً لِلنَّيْلِ  
 هُمْ سَقَاةُ القُلُوبِ بِالْعُودِ والصَّفْ ..... وَ هُمْ تَارَةُ سَقَاةِ العُقُولِ  
 لَيْسَ مِنْهُمْ إِلَّا قَتَى عُبْقُرَى ..... لَيْسَ في المجدِ بالدَّعَى الدَّخِيلِ

« والموسيقى » كمادتها في إحياء ذكرى أعلام الموسيقى الخالدين تنشر ثلاث قطع موسيقية للرحوم الشيخ  
 سلامة حجازي في هذا العدد .

# مخطات مع الشيخ

بقلم الكاتب الكبير الأستاذ ابراهيم رمزي

صوته - فقال لي إني بالطبع لا أستطيع غناء الرجل ولكنني أعتقد أنه مغنٍ مقدر جداً وذلك لأنه ملك الأصوات الحادة والقرار بقدره قلباً تجدها إلا في عابرة المني عندا ولقد ذكرت للأستاذ هذه الحادثة فروي به بمناسبتها سبب تملكه الحنين

قال كنت في أوائل عهدي بالإنشاد أشغل مع الشيخ... (وقد نسيت اسمه) لميماً وهو الشخص الذي يسمع له الصوت الحاد (السواربانو) بين أولاد الليالي المنشد في حلقات الذكر ولم أكن أعرف من أسرار النناء لا كثيراً ولا قليلاً وكان زملائي والأستاذ يأبون على أنب أعلم منهم شيئاً لأنهم رأوا في جوهر صوتي بادرة حسدها فازوروا جميعاً غنى ومنهم من كان يذيع استهاته في حتى الشيخ نفسه فإنه تعمد بهمنه أن ييقني حيث كنت من الجهل. أحزنتي هذا حزناً كبيراً وأخذت أفكر في طريقة تقربني منه وتفتح لي أبواب عليه الذي كنت محتاجاً إليه فلم أجد غير الهدية فمضت إليها بقدر ما كان يسع قتي صغيراً مثلي قليل المورد. ولكنه كانت يتقبلها مني بالرضا وكان لا يري إذ ذاك ما كان يري من قبل وأخذ يحينني على أشق لي لما كان يعرف من أسرار الصناعة. ومنها أنه نصح لي أن أؤمن أوتار صوتي على القرار ويريني طريقة الترن المطلوب وأنا أتابعه حتى أصبحت أغني القرار كأي رجل في الخمسين. ولكنني فقدت إذ ذاك الجواب، جواب التلج، أحزنتي هذا كثيراً وزعمت أن الرجل مكرب ولكنني لم يمكر في الواقع وإنما كان إرشاده ناقصاً. وإذ شكوت له بشي نصحن أن أتولى الأذان عن مؤذن الجامع الذي كنت أسكن في حيه

كان رحمه الله صديق. وكان في أواخر أيامه يقطن مصر الجديدة نزلاً في بيت مصور فوتوغرافي من المحبين به، ولكنه كان في الواقع صاحب البيت والقائم بالفتقة فيه على نفسه وعلى الرجل وأولاده وذلك لأنهم كانوا يحرصون على صحته ويقومون بتدعيمه في مرضه الذي أقدمه عن العمل أمدأ طويلاً. ومن ثم كانت زيارتي له أنا وصديقي الأستاذ الكبير محمد لطفي إجمه لمحي كثيرة. وكان يأنس بنا ويذكر لك من حوادثه ما لا يذكر إلا للأصدقاء المحبين، والأوفياء الذين يعرفون ما يروي وما لا يصح أن يروي.

ولقد كانت وفاته رحمه الله عليه بسبب حادث نفسي شديداً ذلك أنه زارته في مرضه السيدة (م) التي يرمى إلى نبوغها في التثيل قسط كبير من مجد الرجل وإحسانه التثيل، والتي كانت بينهما علاقة ود لم تؤثر فيه غير الدهر، ولا المرض. فلما رآها سألتها أن تبرخه على عادتها بالمروخ الذي كان الأطباء يصفونه له فلما همت بذلك وعلبت سيدة المنزل غارت بما لهذه السيدة من الميزة لديه ودخلت عليه في سريره تسب الزائرة أمامه وتطردها من منزلها وهو على تلك الحالة من الضعف وقلة الحياة. فحن الأستاذ لذلك وأثر فيه الحزن تأثيراً بالماً عاودته بسببه نوبة التشلل فراح محبة غيرة امرأة ومن ذكريات الأستاذ عندي صورته :

كان معي وأنا طالب في انجلترا اسطوانة التسجيل التي كان ينشدها الأستاذ رحمه الله على قبر جوليت في الرواية المشهورة. ولقد أدركتها ذات يوم في حضرة صاحب البيت الذي كنت نازلاً فيه في لندن وسألت الرجل رأيته في

عدت من انجلترا واشتغلت في اللوام بين غمره وأرسلت اليه  
لحديث أنشره في الجريدة، فذكرتني برة صوته في الحديث  
نبرات صوت ذلك الشيخ الذي سمعت ذممه وأذانه في صيف  
سنة ١٩٠٥ وذكرت له الحادث، فقال لقد كنت أنا ذلك  
الرجل. كانت عاقدتي أن لا أعمل الأذان لأنني كنت أحبه  
ولأنني كنت أرجو به زفني إلى الله. وكأنت لي في استنطاق  
هواء الصباح المنعش المتوى ما يعينني على العمل وينظف رثتي  
من غير دار التثيل وتراب المناظر والأستار.



الإدارة: ٦ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI

IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Taufikia - Le Caire



وهو جامع أبي العباس في الاسكندرية وأن أتمرن من جديد  
على الأصوات الحادة فأخذت بصيحه وطفقت أؤذن في النجر  
كل ليلة على منذنة أبي العباس ومؤذنها فرح بتطوعي، حتى عاد  
إلى صوقي الذي كان قد ذهب به احتيالي على القرار  
وهذا هو السر في أنني متمكن من طبقات الفناء كما ذكر  
صاحبك الإنجليزي.

وأذكر أنه في صيف سنة ١٩٠٥ وقد عدت من السودان  
في بعد انقطاعي عن سماعه مدة طويلة، أنني كنت في منزل  
بعض أهلي في حارة أزبك المجاورة لحي بركة الفيل - حيث كان  
المرحوم يسكن هو والمرحوم زميله وشريكه عبد الرازق بك  
عنایت.

وفيما أنا قائم في الساعة الثالثة أو بعد ذلك بقليل سمعت  
في الشارع رجلا يفتي بصوت شجي عجيب :  
إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى  
وأذلت دمعاً من خللاته الكبير

أيقظني الطرب الذي استشره نفسي في الرقاد من نومي  
تهضت وفتحت النافذة لأسمع وأرى فسمعت الصوت أجلى  
وأحلى ولكني لم أر من هو الرجل إلا شبعاً في الظلام، سار  
حتى انعطفت به الشارع فاخنتي واخنتي الصوت حتى غاب  
فاقفلت النافذة وجلست أسائل نفسي ترى من يكون صاحب  
هذا الصوت الملائكي المدهش! فلم تهدي ذاكرتي إلى شيء .  
وتحيت أن أعرفه حتى اتصل به وأمتع نفسي وحياتي بصوته  
البعيرى كما تمتعت طفولتي بصوت المرحوم عبده الحامول الذي  
لم يسمح القدر له بشبه ضريب . ولكنني طويت نفسي على  
الأيأس وعدت إلى فرائشي وما هي إلا لحظة حتى سمعت صاحب  
الصوت نفسه يؤذن من فوق منذنة جامع صرغتمش في الخضميرى  
وكان قريبا من حارة أزبك فتهضت من جديد أطل من النافذة  
لتناول أذن هواء الصباح غير متعثر بالمصارع بما يعمل من  
النعم الجليل حتى إذا انتهى سرت نفسي بأنني عرفت على الأقل  
بيئة تدل عليه . ولكني ولا أكذب القاريء لم أعتد إلى شيء.  
حتى لقيت الشيخ رحمه الله بعد ثلاث سنين . وكنت قد

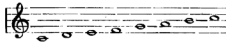


# مدرسة الموسيقى

## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس العاشر

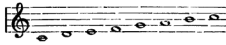
فالمرتبة ، أو الديوان ، هو مجموع الأصوات المحصورة بين صوت وجوابه ، بشرط أن يكون ترتيبها ترتيباً سليماً . مثال ذلك : دو ري مي فا صول لا سي دو ويرسم هذا السلم بالنوتة هكذا .



دو ري مي فا صول لا سي دو

ولكل صوت من أصوات هذا السلم ، اسم خاص ، بالنسبة لموقعه من الأصوات الأخرى : فصوت دو ، أساس السلم . يسمى الصوت الأول ، ري الصوت الثاني ، مي الصوت الثالث ، فا الصوت الرابع ، صول الصوت الخامس ، لا الصوت السادس ، سي الصوت السابع ، دو الصوت الثامن أو الأوكتاف .

وبذلك يمكن ترقيم أصوات هذا السلم كالآتي :-



١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

### تقرير المسافات :

كل صوتين من هذه الأصوات يحصران بينهما مسافة وإذن فإن كل مرتبة ، أو ديوان ، يشتمل على سبع مسافات . وهذه المسافات ليست جميعها متساوية بل هي نوعان : مسافات كبيرة يسمى كل منها ، درجة كاملة ، أو ، بعد طنيني ، ومسافات صغيرة يساوي كل منها نصف مسافة

المسافات وتركيب السلم الموسيقي « المقامات »

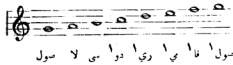
المسافة الموسيقية :

تؤلف الألحان من تابع الأصوات الموسيقية المختلفة وفاق نظام معين . وكل صوتين من هذه الأصوات يحصران بينهما بعداً يسمى ، المسافة ، وهذه لا علاقة لها بأزمة الأصوات ، إنما تصل بنسبة الأصوات بعضها إلى بعض من ناحية الحدة والثقل .

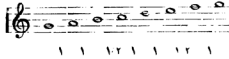
تسمية أصوات السلم :

أوضحنا فيما سلف أن الموسيقى تتألف من سبع نغمت أساسية ، تكرر نفسها على الترتيب بشكل سلمي ، صعوداً وهبوطاً ، في درجات مختلفة من الحدة والثقل . وكل ثمان نغمت تأخذ في ترتيبها الترتيب التدريجي ، السلي ، صعوداً أو هبوطاً ، وتنتهي بجواب الأساس ، في حالة الصعود ، أو بقرار الجواب ، في حالة الهبوط ، يطلق عليها اسم مرتبة أو ديوان أو أوكتاف ، راجع الدرس الثاني من هذه الدروس بالعدد الثاني من المجلة .

ولتكون الآن سلباً موسيقياً آخر يتبدى، بالنغمة صول  
مثلاً لنرى ترتيب المسافات المحصورة بين أصواته ومدى  
انطباقه على ترتيب مسافات السلم المتقدم :  
فالسلم الطبيعي الذي يتبدى، بالنغمة صول يدور  
بالنوتة هكذا :



وإذا علمنا أن المسافتين الصغيرتين هما المحصورتان بين  
سي - دو و دو - مي - فا وأن المسافات الحس الأخرى  
مسافات كبيرة ، أمكن ترقيم هذا السلم كالآتي :



وواضح أن ترتيب المسافات في هذا السلم لا ينطبق  
على ما عرّفنا به السلم الكبيرة ، وإذن فهذا السلم على  
هذا النحو ليس سلماً كبيراً

وعند تطبيق ترتيب ابعاد السلم الكبير على أبعاد هذا  
السلم لانجد الاختلاف إلا في المسافتين الأخيرتين فيه  
المحصورتين بين مي - فا و فا - سول . ولكي يكون هذا  
السلم سلماً كبيراً ينبغي أن تتحول أولى هاتين المسافتين ، وهي  
مي - فا ، قصير درجة كاملة وأن تتحول ثانيتهما ، وهي فا -  
سول ، قصير نصف درجة . وهذا ما سنعرض إليه في الدرس  
القادم إن شاء الله .



كبيرة وتسمى ، مسافة صغيرة أو قاصرة ، أو ، نصف  
درجة ، (١)

والمسافات السبع ، المشتمل عليها السلم المتقدم ، فيها خمس  
مسافات كبيرة ومسافتان صغيرتان  
أما المسافات الحس الكبيرة فهي المحصورة بين دو - ري ،  
ري - مي ، فا - سول ، سول - لا ، لا - سي  
والمسافتان الصغيرتان هما المحصورتان بين مي - فا .  
سي - دو

فاذا رمزنا للمسافة الكبيرة ( الدرجة الكاملة ) برقم ١  
وللمسافة الصغيرة ( نصف الدرجة ) برقم ١/٢ أمكن تدوين  
هذا السلم على النحو الآتي :



وبذلك يكون مجموع المسافات التي تشتمل عليها المرتبة  
أو الديوان يساوي ست درجات كاملة ( وليست سبع  
درجات )

السلم « المقامات » الكبيرة ( أو - سلم المأمير )

وكل سلم موسيقى يكون ترتيب المسافات المحصورة بين  
أصواته على نحو الترتيب المتقدم أي درجتان كاملتان فنصف  
درجة ثلاث درجات كاملة فنصف درجة يسمى سلماً أو ،  
مقاماً ، كبيراً أو ، سلم ماجير ، ويسمى كل سلم بالنغمة  
التي هي أساسه ، فالسلم المتقدم يسمى ، سلم دو الكبير ،  
أو ، مقام دو الكبير ، أو ، سلم دو ماجير ،

(١) هذا التقسيم خاص بالموسيقى الغربية . أما في الموسيقى  
الدرية فالمسافات ثلاثة أنواع : كبيرة ، ومتوسطة ، وصغيرة .  
وسنأتى على شرح ذلك في حينه

قريل في دن ي سي جيد م شل حر ول ج ثا بت رب ش عا  
 ر بد شيد ر م ع ر ن طا او ذل ق من دا ت نف كل لي  
 ع دل س م ق لاد ب قل ا مو دا ه و ر ن ج ضا رض هل  
 ل في ك لي م يا داد س في م طا شاد ر في ش طا باد  
 ل ل ما ج نل رك يا ب شع اش جا ر يا دا ن دن ج ثا  
 ف و بن قل ص لاخ كل ل و دا ف س نف ون ج رو ز من  
 عود م س في م ون عود م س في م عود م  
 ع بل م سا جود و ل ق وب ماد 8

نغزنا الفقه الاول في الغناء بعدد ٥ موسيقى فقط بروود غناء كقصة ثم حيا بعدد الفقه الاول والاعاء الغناء

مطهرات النفوس الموشى  
وزارة المعارف العثمانية

# عاشق رب التاج

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيزر  
وضع المارموني الأستاذ أحمد حبيب

مر لى دن عى سى جيد م شل عى ول تى تا بت رب ش عا

د يد شيد دى عى لى دى عا أو ذل قى من نا تى مف كل لى

لاد لى لى لى م دى عا دى عا دى عا دى عا دى عا

من فى لى شاد دى عا دى عا دى عا دى عا دى عا

ل لاق لى زى قى دى عا دى عا دى عا دى عا دى عا

عى عا قى دى عا دى عا دى عا دى عا دى عا

ن ما زى جز تى مر دى عا دى عا دى عا دى عا دى عا

آ دى عا دى عا دى عا دى عا دى عا دى عا

# الإنشيد

عاش ربُّ التَّاجِ نظم الأستاذ عبد الله عفيف

عَاشَ رَبُّ النَّجَّاحِ وَالْعَرْشِ الْمَجِيدِ	سَيِّدِ الْبَيْتِ الْمَلِكِ الْمُفْتَدِي
مُنْقِذِ الْأَوْطَانِ رَاعِيهَا الرَّشِيدِ	بَذَرَهَا الْوَضَّاحُ نُورًا وَهُدًى
مَوْئِلِ الْبِلَادِ	مَقْصِدِ الْعِبَادِ
عَاشَ فِي رَشَادِ	دَامَ فِي سَدَادِ

مُشْرِقِ الْأَمَانِ فَخْرِ الْمَشْرِقِ	رَمْنِ الْأَسْتِقْلَالِ زَكْنِ الْقَاصِدِ
فِي عِلَاقِهِ فِي سَكَنِهِ الْمَشْرِقِ	غَايَةِ الرَّاجِينَ مِنْ دُنْيَا وَدِينِ
مُرْتَجَى الزَّمَانِ	مُرْتَقَى الْأَمَانِ
قِبْلَةَ الْأَمَانِ	حِصْنَنَا فُرَادِ

يَا مَلِيكَ الْبَيْتِ يَا بَحْرَ الْبَيْتِ	يَا رَجَاءَ الشَّعْبِ يَا زَكْنَ الْحَيِّ
لَكَ مِنَّا الرُّوحُ وَالتَّنْفُسُ فِدَى	وَلَكَ الْإِخْلَاصُ قَلْبًا وَفَمَا
فَاحِى — فِي سَعُودِ	وَأَسْمُ فِي صُعُودِ
وَأَبْقَ لِلْوُجُودِ	سَامِي الْعِمَادِ





## عيد الجالوس الملكي

يقم المعهد الملكي للموسيقى العربية بداره بشارع الملكة نازلي نمرة ٢٢ حفلة موسيقية ساهرة احتفالاً بعيد الجالوس الملكي السعيد في تمام الساعة التاسعة من مساء يوم ٨ أكتوبر سنة ١٩٣٥ وفيما يلي برنامج هذه الحفلة :

### السلام الملكي

— ١ —

فاصل موسيقى غنائي مقام سوزناك — فرقة عبد الرحيم محمد افندي . من أعضاء المعهد الفنيين ،

١ - تقاسم عود - محمد ابراهيم افندي

ب - سلامي طابوس

ج - تقاسم كان - عبد الرحيم محمد افندي

د - توشيح ، يا عذيب المرشف ، تلحين المرحوم سيد درويش ، أصول مربع ،

هـ - تقاسم قانون - محمد كامل صالح افندي

و - ليال وموال ودور ، اللبل جاني ، تلحين المرحوم ابراهيم القباي يغنيها حسين أمين ابراهيم افندي

— ٢ —

فاصل موسيقى — الأستاذ كتروقتش ، كان ، والأستاذ كوستاكي ، يانو ، المدرسان بمدرسة المعهد .

— ٣ —

فاصل موسيقى مقام عجم يؤديه عبده افندي السروجي ، الطالب بالمعهد ،

١ - مقدمة

ب - تقاسم قانون - عبده الرشدي افندي

ج - ليالي ومنولوج - ، يادر تحت ضياك ، تلحين الأستاذ رياض السنباطي

— ٤ —

فاصل موسيقى مقام يباي - عزف بالآلات :

١ - تقاسم عود - السيد أمين المهدي

ب - سماعي - عزيز دده

ج - تقاسم كان - الأستاذ مصطفى ممتاز

د - الحانة الإيابة من السماعي

هـ - تقاسم قانون - مصطفى بك رضا رئيس المعهد

و - دارج

— ٥ —

فاصل موسيقى غنائي مقام كرد

١ - مقدمة

ب - تقاسم قانون - محمد عبده صالح افندي

ج - ليالي ومنولوج ، لقاء الحبيب ، تلحين الأستاذ محمد صادق يغنيه حضرته

### السلام الملكي

حضرات المشتركين بالجمهورية لهم الحق في حضور هذه الحفلة على أن يطلبوا التذاكر منه المهر قبل ابتداء الحفلة بيوم على الأقل

# برنامج الإذاعة الموسيقية

من الثلاثاء أول أكتوبر لغاية الثلاثاء ١٥ منه

الثلاثاء أول أكتوبر سنة ١٩٣٥

مساء : رياض السنباطي  
الآنسة س

الأربعاء ٢ أكتوبر

صباحاً : سيد درويش الططاوى وفرقة  
مساء : صالح عبد الحى

الخميس ٣ أكتوبر

صباحاً : فاضل الشوا

مساء : عبد الله عكاشة وفرقة

الجمعة ٤ أكتوبر

صباحاً : أوركسترا محمد حسن الشجاعى

مساء : زكريا أحمد

السبت ٥ أكتوبر

مساء : عبد الحليم نوريه

حياة محمد

الأحد ٦ أكتوبر

صباحاً : فرقة بلوك بوليس خفر مصر

مساء : محمد السبع

الاثنين ٧ أكتوبر

صباحاً : فاضل شوا

مساء : نادرة

الثلاثاء ٨ أكتوبر

صباحاً : أوركسترا فؤاد حلى

مساء : رياض السنباطي

الأربعاء ٩ أكتوبر

صباحاً : حفلة خاصة احتفالاً بعيد الجلوس

الخميس ١٠ أكتوبر

صباحاً : كان منفرد

مساء : منولوجات

الليدى وحسن

عبد الغنى السيد

على شكرى « قره جوز »

الجمعة ١١ أكتوبر

صباحاً : مدرسة البوليس

مساء : سكتة حسن

السبت ١٢ أكتوبر

مساء : محمد صادق

الأحد ١٣ أكتوبر

صباحاً : كورس

السيد مصطفى

مساء : الشيخ محمود صبح

الاثنين ١٤ أكتوبر

صباحاً : كان الشوا

مساء : لى مراد

الثلاثاء ١٥ أكتوبر

مساء : رياض السنباطي

الآنسة س



## في وزارة المعارف

### بعثه طالبات الموسيقى

وافقت اللجنة الاستشارية العليا لبعثات الحكومة في جلستها المتعقده في ١٥ سبتمبر سنة ١٩٣٥ على إيفاد الأوانس بثينة نصر فريد، وتحية حدى، وإحسان فهم الكيلاني في بعثه موسيقية إلى إنجلترا وألمانيا لإتمام دراستين في الموسيقى والتخصص في الترية الموسيقية وما يتصل بها، لمدة أربع سنوات .

وسيرحن مصر إلى لندن قريبا، فهنهن ونرجو لمن التوفيق فيما أوفدن له ليتفع بمجهودهن الوطن .

### قسم التخصص في الموسيقى العربية

سبق أن نشرنا أن وزارة المعارف أنشأت مدرسة عالية للتخصص في الموسيقى للبنات على أن يتقدم للالتحاق بها الطالبات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان المتمتعات بثقافة موسيقية كافية .

وقد تقدم لهذه المدرسة عدد كبير من الطالبات المتوافرة فيهن الشروط، ونجح منهن في امتحان القبول ثمان طالبات هن .

درية محمد علي خيرى، مژة محمد علي خيرى، فتحية غنم، سنية علي نجيب، عايدة فهمى، لبيبة احمد حافظ، فاطمة حكمت احمد ابراهيم، عادلية كامل .

## مدرسة المعهد

### نقيب اسفانه الملوك

نشر فيما يلي أسماء طلبة المعهد الناجحين في امتحان الدور الثانى لهذا العام الدراسى

### قسم التخصص

نقل إلى السنة الثامنة ( السنة الثالثة من قسم التخصص ) :  
حسن غريب

### القسم العام

أتم دراسة القسم العام وتمنح شهادة إتمام دراسته ( ينقل إلى السنة الأولى قسم التخصص ) :

### ابراهيم أحمد حجاج

ونقل إلى السنة الخامسة :

عباس البليدى . محمد عبد الوهاب حلى . محمد علي

سلامة . محمود فتحى

ونقل إلى السنة الرابعة :

محمد عبد الوهاب عبد الرحمن . محمد هاشم سليمان

ونقل إلى السنة الثالثة :

سعيد فؤاد . عبد المجيد عبد الرحمن . فؤاد الباروكى

ونقل إلى السنة الثانية :

محمد محمد حسن . محمود عبد السلام

ونقل إلى السنة الأولى :

أحمد سيد نور الدين . سعد أحمد حماد . فؤاد الظاهرى .

محمد صلاح الدين البجبرى .

وجميعهم من الحائزات على شهادة الدراسة الثانوية

قسم ثان .

وقد ألحق هذا القسم بمدرسة المعلمات الأولية الراقية

بشبرا . وستبدأ الدراسة في يوم السبت الموافق ٥ من

أكتوبر سنة ١٩٣٥ .

### معلمات الموسيقى

صدر أمر وزارة المعارف العمومية بتعيين أربع

معلمات للموسيقى من المتفوقات في الامتحانات التي سبق

أن عقدها الوزارة وهن حضرات الآنسات : إى درة

بمدرسة شبرا الابتدائية للبنات . وأولجا عبد الملك بمدرسة

غبرا الابتدائية للبنات ، وفيرلات حلم بروضة أطفال قصر

الدوبارة ، وكلاهما فان روت بجلوان الثانوية .

### شهرزاد

« شهرزاد » مجلة ثقافية ، نفية المواضيع ، رائعة

الأسلوب ، يحرر فيها طائفة من كرام كتاب مصر .

هذه المجلة . من عهد منشأها الكاتب القدير المرحوم

الأستاذ محمد حسن نابل المرصنى إلى هذا اليوم ، دائبة

على خدمة الأدب العربى وتزويد المتأدين بالروائع الممتنة

من الثقافة العامة .

وقد دخلت هذه الزميلة المحترمة في سنتها السابعة وفيها

من التحسين الأدبى والفنى ما يجلى عن مجهود حضرات

الاساتذة القائمين عليها ، فتنمى لها حياة طيبة ، وذيوننا

يتكافأ مع ما يبذل فيها من مجهود حميد .



أعلنوا

عن مناجرتكم وبضائعكم

وكل ما يهمكم رواجحه

الموسيقى

في مجلته

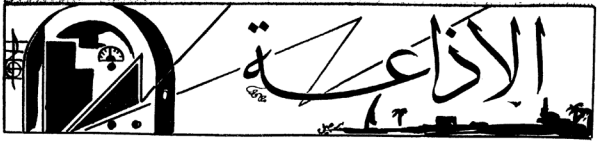
تضمنوا رواجحها وانتشارها في كل مكان وفي أرقى الأوساط

بجميع بلاد القطر

أسعد الاعلان فيها معتلة والاعتناق عليها

مع إدارة المجلة

بالمعهد الملكى للموسيقى العربية



## للمناقشة

### لعلماء مريضة

بشئ الإذاعات الفنية منها والموسيقية، والتجارية، والزراعية والدينية، والاجتماعية، والأخبارية، والتعليقية. وغير ذلك. أليس في هذا إعانات لمحطة واحدة لا تقوم بمجانها إلا هذه المحطة العلية؟

وإذا كان الأمر يستوجب الأشفاق على المحطة الكبرى، والنظر فيما تحتمله من المشقة والأرهاق والعنت، أفلا يكون من الأوجب النظر في معالجة ذلك المريض وعرض حالته على الأطباء النطس، لعلمهم يتهدون إلى دواء يشفيه ويبعث الحياة فيه. فلا يعجز عن واجب يؤديه، وصوت يذيعه فلا يخاف فيه؟ إذن لأصبح هذا الليل السقيم سليماً معافى يؤدي ما خلق له ويستحق ما ينفق عليه، وإذ ذاك توزع الإذاعة بينهما، فيخف الضغط ويقل الملل، ويكثر المقيدون منها الراغبون في السماع كل بحسب رغبته وميوله، خصوصاً وأن جمهورنا مختلف الرغبات والتذات، كما نعلم ذلك جيداً محطة الإذاعة ولعلها تكون عند حسن ظننا بها.

### رواية القضاء والقدر

أطلقت علينا محطة الإذاعة في مساء ١٩ من سبتمبر ناساً قالوا عن أنفسهم إنهم « فرقة محمد يوسف » وادعى

ولم لا تجرى على المحطة الإضافية الأحداث، فتمرض وتصح؟ وتصاب وتعلم؟ أليست كأننا يتعرض للبرء والسقم؟ والفرح والالام؟ إذن فهذه المحطة مريضة. وقد يقال « ليس على المريض حرج » ولقد كنا نود أن نجاري أصحاب هذا الرأي فلا نؤاخذ المحطة الإضافية، وهي مريضة علية لو أنها سكنت فلم تتعرض للخدمة العامة وتبتلى الناس بصوت خافت مضطرب، مليء بالضوضاء الطفيلية « Parasite »، يخل إلى سامعه في القاهرة أنه هاتف من وراء البحار لا صوت متحدر من شارع الألفي.

الأصل في تأسيس هذه المحطة تخفيف الضغط عن المحطة الأولى في بعض الإذاعات أو الحفلات الأفرنجية التي يراد إذاعتها من المحطة الكبرى فتحول الإذاعات العربية إلى تلك المحطة فتؤديها... ولكن بما يتناسب وعلمها ومرضاها، وويل للجمهور والسلام.

وتحسب إذا عرضنا حال محطات الإذاعة من وقت أن كانت تقوم بأعبائها المحطات الأهلية المختلفة الأساليب والتي قامت على أقاضها محطة « ماركوني » الحالية. لعلنا الأمر في قصر الإذاعة على المحطة الكبرى، وإرهاقها

## الشيخ محمود صبح وغناء الرجولة

سبق أن قدمنا في عدد سابق . الأستاذ صبح ، إلى قراء  
« الموسيقى » بما يستحقه فنه من ثناء وتقدير وشكرنا له  
إذاعانه الناجحة وبرنامجه الحافل .

واليوم نعود للكتابة في الموضوع بمناسبة إذاعته الناجحة  
الآخيرة لتعالج ناحية من نواحي الاستفادة بموسيقاه وتعميمها  
واتشار هذا الأسلوب في الغناء . نسمع من محطة الإذاعة  
ومن عشرات المطربين أنفسهم من يغنون ويقلدون في  
غنائهم هذا أو ذاك ولم نسمع يوما من تغنى بموشحة الأستاذ  
صبح ، أو اختلف إلى غناء دور من أدواره . أو نحا نحوا  
في تأليف لحن متخذا أسلوب الأستاذ صبح . وهو أسلوب  
له قيمته الفنية في إظهار حناجر المطربين على حقيقتها ، وهو  
مقياس مضبوط لقياس مدى ضعفها وقوتها ، وهو فوق  
ذلك بعيد عن الغناء المخنث والأشناد الليل ،

لست أدري لماذا لا يقبل المغنون والمطربون على  
استيعاب هذا الأسلوب والالتباس منه فيستفيدوا به أيما  
إفادة ، ويدخلوا على ألحانهم تجديدًا وتغييرًا بدل هرولتهم  
نحو ناحية واحدة أو اثنتين يستمدون منها الألحان مقلدين  
وناقلين . أجل . إن أسلوب الشيخ صبح يمتاز بروحه  
الخاصة ، وبعده عن الملل ، والنشاط الذي نلسه في ألحانه .  
وحسبه أن غناؤه يصح أن يطلق عليه « غناء الرجولة » .

### الآنسة - س -

ومن تكون هذه الآنسة « س » ، التي غنتنا مساء ١٧  
سبتمبر برنامجًا قالت فيه المحطة إنه « مفاجأة سارة » ؟ أهى  
آنسة من عائلة عريقة يشيها أن تغنى ابنتها أمام الميكروفون ؟  
أم آنسة مشهورة يتمتع الجمهور في تقبلها والرضا عنها ؟

هؤلاء للناس أنهم يمثلون « القضاء والقدر » تلك الرواية  
التي تجلى الأدب العبقري الذي يتحلى به شاعرنا الأكبر  
الأستاذ خليل بك مطران

ولكن هل مثل أولئك الرهط من الخلق الرواية ؟  
أكبر الظن أنهم مثلوا بها ولم يشلوها ، ذلك بأنهم قوم  
ليس من حظهم أن يتعرفوا لهذا الأدب العالى ولا  
يستسيغوه

فيا أهل مصر ، وبأعشاق التمثيل خاصة ، هل وقع  
إلى علمكم . أو انتهى إليكم ولو بطريق الوهم أو الإلهام  
أن في بلادكم فرقة اسمها فرقة محمد يوسف ؟ وأن هذه  
الفرقة مثلت ، ولو رواية واحدة ، على خشبة مسرحية  
في المدن أو الريف أو القرى ؟

أبدا ، وأنا زعيم بهذا . إذن فمن يكون أولئك الرهط  
الذين ألبسوا على الناس وجوه الرأى وموهوا الباطل ؟  
علم ذلك عند من سمحوا لهم بالتمثيل بأفهام الناس  
وعبقرياتهم .

وما من شأن « الموسيقى » أن تتعرض لنقد  
التمثيل فذلك له أهله وصحفه ، أما نحن فمهمتنا أن نعرض  
لما سمعناه في الرواية من الألحان .

نعلم أن لهذه الرواية ألحانًا آية في الإبداع ، حسبها  
خلودا أنها من تلحين نائبة الموسيقى المسرحية المرحوم  
الشيخ سلامة حجازى .

غير أنا لم نسمع من تلك « الفرقة » إلّا لحنًا مشوها  
أشده . كورس ، فلم نستطع أن نتبين منه لفظًا واحدًا  
رغم ما استغرقه من الزمن الطويل

وإنّا لا نزعج بالوم إلا على القائمين بأمر المحطة  
فقد كان واجبا أن يتحروا الشخصيات وما تؤديها من  
مغنى ومعنى ومبنى حتى لا يتعرضوا لمثل هذا اللوم .

فلحن الدوركان حقاً خفيف الروح من السبل الممتع  
ليس فيه صعوبة أو تكليف أو ملال . أما المنولوج فقد  
أعجبنا به لما يتحلى به من ترددات وتلويح في المقامات وتغيير  
في الضروب مما يمتاز به ألحان رياض .

وقد أدت الآلة في شيء من الاجتهاد يبشر بمستقبل  
حسن إذا تأبرت على الدرس وتوافرت على المرات .

وما دامت الآلة تنقى أمام الميكروفون للمرة الأولى  
وأنها لا زالت محتجة خلف اسمها فاننا نكتفى بهذه العجالة  
لنشجعها مبدئياً على المضي في سبيلها ، وموعداً معها الإذاعة  
التالية لتلويحاً فنياً مناقشة مدى موسيقيتها ، ونواحي صوتها  
ومقياس وحدتها إلى آخر ما يطلبه طموحها ومستقبلها .

أم آتت حديثة يلجأ ذووها إلى تنظيم دعاية واسعة لها؟  
أم أن «س» هذه هي علامة الاستفهام في لغة التناسب  
والحساب؟ هذا ما كان يخامر الجمهور في هذا الصدد يوم سماعها  
وسواء أكانت هذه أم تلك ، فقد سمناها ، واتى إلينا  
أنها آتت ناشئة اسمها (سعاد) أخذت عندها للفنان من مصدرين  
صوت سليم منحه الطبيعة إياها ودروس أعطيت لها من  
أحد أساتذة المعهد الملكي للموسيقى العربية . ثم ذهبت إلى  
الميكروفون تسمع الناس ليحكم الناس .

قدمت لنا وصلة من مقام « ياتي شوري » غنت فيها دور  
«فؤادى حرة» تلحن الأستاذ زكريا أحمد ، ومنولوج «وداع  
في الصحراء» الذى لحنه الأستاذ السباطى والذى مطلعته  
رتل الحادى وداعاً بالحب  
فبدت للقلب لوعات البعاد

أحدث الأزياء تفيض من

## محلات شهـلا

أزياء جميلة . . . . . أفشة حديثة . . . . . أثمان رخيصة . . . . .

الأتنين ٣٠ سبتمبر والأيام التالية فرصة عظيمة للشهرة

بضائع مشتراة حديثاً ستباع بأثمان مذهشة

أحدث الواردات . من أعظم الفابريكات . أفشة جديدة . بأثمان رخيصة . بحج السرعة . باتهاز الفرصة

DUMPING DE MARCHANDISES CHEZ CHEMLA

DU BEAU . . . . .

DU NOUVEAU . . . . .

DU BON MARCHÉ . . . . .

LUNDI 30 SEPTEMBRE ET JOURS SUIVANTS GRANDE VENTE RECLAME

de Marchandises fraîchement achetées et vendues à des prix sensationnels

La Haute Nouveauté . . . . . au plus Bas prix . . . . . Il faut se hater pour bien profiter.

## ذكرى سيد درويش

مد الموت اليه يده وأصطفاه . فأتى في سما التاراج  
بحده وسناه ، وخمرت الموسيقى فيه عضداً قويا ، وإماماً  
عبقرياً ، فسطرت له تاريخاً جليلاً ، وخلدت له ذكراً أبدياً  
مات سيد درويش ، وكرت على موته السنون ، وما  
تزال ذكراه يفتى بها الدهر على سماع الزمن تتخذ كل عام  
لونا وطابعاً .

في هذا العام قامت بأحيا ذكراه . محطة الإذاعة ، فهل  
وقفت إلى أن تذيع على الناس طرفاً من موسيقاه ؟ وتصور  
لنا نموذجاً حقيقياً من فنه ؟ لقد نجحت حفلتها في ناحية ،  
وأخفقت في نواحٍ أخرى مما سنقدّه هنا مخلصين .

افتتحت الحفلة بما وصفوه بأنه « تصوير سيد درويش  
على البيانو » ولم يفتحوها بما اصطاح عليه المسلمون  
بأى الذكر الحكيم ، وأدنى ما يوصف به هذا العمل أنه  
ناب عن الذوق السليم .

حين وصلت بنا الإذاعة إلى عزف منتخبات من موسيقى  
الفقيد خشيت على عشاقه وبحبه ودعوت الله أن  
يسبح عليهم نعمة النوم فلا يتلون بذلك « الكورس » الذي  
أصاب المختفل به والمختفلين على سواء .

ظل نجل الفقيد ، محمد أفندي البحر ، وبعض المنشدین  
والمفشدات يتناوبون غناء منتخبات من رواية « العشرة  
الطيبة » ومن رواية « شهبزاد » ورواية « بنت الحامو »  
و « هدى » وغير ذلك من الأناشيد المتقاة والمثلوجات  
والديالوجات التي بذل فيها حقاً ، البحر أفندي ، بمجهوداً  
يشكر عليه ، ولا عجب ، فصوته الذي كان يرن في الميكروفون  
وتأديته التي ورثها عن أبيه ، وفنه الذي تلقته منه ، واقتداره  
في التنقل بصوته إلى مختلف المقامات ، وغيره على تراث  
أبيه ، وحرصه على عدم العبث بموسيقاه ، كل ذلك نسجله  
له هنا بالفخار .

أما وصلات الغناء فقد غنى عبد الفتى دور « أنا هويت »  
من مقام الكرد فلم يلبسه ثوب المصمودى . وغنى صادق  
دور « في شرع مين » فتصرف فيه بما لم يقله المرحوم في  
المروء على مقامات لم يمر عليها . أما الأستاذ زكريا فقد  
أدى دور « ضيعة مستقبل حياتي » من مقام ، يأتى  
شورى ، بكفاية ودقة .

وقد أدهشنا كثرة أغاني المونولوجات ومنتخبات  
الروايات والأناشيد والأدوار في حين لم نوفق إلى سماع  
« موشحة » واحدة من موشحات الفقيد مع العلم بأن مخلفاته  
في الموشحات ليست قليلة .

رحم الله الفقيد رحمة واسعة ، وألم الفن بفقدته جيل  
الصبر ، ووفق المشتغلين بالموسيقى أن يسيروا سيرته وينهجوا  
منهجه وبحلوا الموسيقى مكانها من الاعتبار فخور شجرتها  
وتوفى أكلها ويسوغ قطفها للنشء والأجيال القادمة .

## اقترح

### حول إذاعة أسطوانات المؤتمر

تذيع علينا محطة الإذاعة عدة مجموعات من  
إسطوانات المؤتمر التي سجلها في أثناء انعقادها سنة ١٩٣٢  
وقد سبق أن شكرنا للجنة عنايتها وتوفيقها إلى هذه  
الإذاعات الطارفة ، وبدأنا منذ سبعا هذه المجموعات تولى  
الكتابة عنها هنا في هذا المكان من « الموسيقى » غير  
أننا نلفت النظر إلى أنه لما كانت البلاد العربية المشتركة  
في هذا التسجيل كثيرة وكانت أنواع الموسيقى مختلفة  
فإن الغنائية ، والعزفية ، والدينية ، والصوفية ، والوصفية ، والقديمة  
والحديثة ، والراقية ، والشعبية . وغير ذلك فأن إذاعة إسطوانة  
من هنا وأخرى من هناك كأن نسمع إسطوانة تركية  
وتليها أخرى تونسية ثم إسطوانة عراقية ثم أخرى



يتلقى الرد عليه في الحال، وعلى مشهد ومسمع من جميع الناس ؟ ؟

ومن ذا الذى يجرؤ فيرمي الحطة أن تدخل في الحال في برنامجها شرعا ليس فيه . في حين أن الحطة تعاسب الغير على الدقائق والثواني ؟ ؟  
وما الذى يدعو إلى هذا الأسراع في السؤال والأسراع في الجواب ؟ ؟

اللهم إلا إذا كان مدحت يود أن يظهر للبلا أنه - إلى جانب البيانو لم بالضروب والأوزان ، فشاء أن يشرح لهم « الدورى الكبير » وهو كما نعلم ليس من الضروب المستعصية أو الخفية بل منه عشرات الموشحات عندنا صدقوني أتى لا أفهم معنى لهذا وأنى لا أميل إلى تصديق حكاية التلفون . وحتى إذا فرض وسأل سائل بالتلفون فلما ذا لم يرد عليه بالتلفون أيضاً ؟ ؟ وما ذنب الملايين من الجماهير التي لا تدرى ما هو الدم ؟ وما هو الأس ؟ وما هو الك ؟ فكلفها الأنصاف إلى ما ليس يعنيا ولا يهيم في قليل أو كثير

ويحسن أن تبعد الحطة عن أمثال هذه الأساليب لأنها محطه حكومية والمجهور يقظ في كل مكان .

### مطلوب مغن

نبت أذنأى الليلة . وشمت اللبالي والمواويل والأدوار التي يذيعها المذيعون في الحطة ، ومدت نفسى مقامات الجهاركاه والصبأ والحجازكار ، وكرهت الاستماع إلى ضروب المصمودى والمجسّر والنوخت ، ويئست من عدول مطربينا ومطرباتنا عن التفتى بالنواح والدموع ، والآسى والأحزان وعلى الجملة فقد اعترائنى الليلة ضيق ، وفرت من إذاعتنا المصرية ، فأدرت مفتاح الجهاز إلى حيث أسمع موسيقى أخرى في بلد آخر ، لعلى أجد لى فيها بعض السلىوى ويذهب عنى هذا الضيق . ففررت على أغلب محطات العالم ، إلى

مصرية وغيرها جزائرية وهكذا دواليك وبسرعة . كل ذلك من شأنه ألا يركز في خيالنا أى موسيقى من موسيقات هذه البلاد فتصبح آذان المجهور مشته جاجة . أفلا يستحسن أذن تخصيص إذاعة واحدة لكل أمة ؟ فلتا نسمع الليلة - بدل هذا التشتت - موسيقى العراق فقط فسمع غناها وستورها وكانها وأعوادها فينطبع لدى المجهور لون موسيقاها وتأخذ في الأذن مكانها الخاص بها . وليلة أخرى نسمع موسيقى تركية فقط بنائها وطبورها ومولوتها فينفوق الناس طعم الموسيقى التركية ويستقر طابعها لديهم وهكذا .

وبهذه الطريقة يستبد جمهور المستمعين - بجانب استمتاعهم بما في هذه الأسطوانات - بتثقيف دولى جديد ودراسة عليية رائمة وتركيز موسيقى عالٍ . ولعل الحطة تضع هذا الاقتراح على بساط البحث وتولي عنايتها واهتمامها .

### ما ذا نسمى هذا !!!

حدث أثناء إذاعة إسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية في مساء ٢٤ سبتمبر بواسطة مدحت افندى عاصم أننا بعد أن سمنا أسطوانة من ألحان المولىة الأتراك إذا بحضرة مدحت افندى يلغنا أن تلفون الحطة قد دق الآن وفيه أحد المستمعين يستفسر عن ضرب « الدورى الكبير » الذى سمه في اسطوانة المولىة ...

وسرعان ما أعلن ذلك للسلا مدحت افندى وبدأ يحجب على ذلك وذكر لنا ما يتكون منه هذا الضرب من « دموم وتكوك » الأمر الذى لم يحصل أبداً في تاريخ الإذاعة .

ومن ذا الذى يسأل عن هذا الضرب ، ويهمه أن

حربة صميحة . وأخيراً انتهى بنا إلى . باريس ، حيث أسمعنا  
 موسيقى باريس الحديثة التي تعبر عن الروح الفرنسية .  
 وهكذا انتقل بنا هذا المبنى من أقليم لآخر يسمعنا  
 موسيقاه ويغنى لنا بما فيه من صناعة أو زراعة أو تمدن  
 أو فواكه . وينقل إلينا صورة صحيحة لاجملى عن تنوع  
 الموسيقى لحسب ، ولكنها تبين عن حياة تلك الأقاليم .  
 ولكي لا تكون هذه الأغاني عملة على الأسماع فقد  
 لاحظنا أنها قدمت إلينا بشكل دياالوج ، بين ذلك المبنى وآخر  
 في مناقشة جميلة بينهما سهلت إلينا استساغاه حلاوة الموسيقى .  
 فهل عندنا من الغنين من يتمكن من أن يحذو حذو  
 هذا المبنى الفرنسى بأن يغنى لنا سلسلة من الأغاني موزعة  
 على أقاليم مصر ؟ إن كان كذلك فهأنذا أحدد له الأقاليم  
 التي يصح أن يغنينا من موسيقاها :  
 أسوان - جرجا - واحات سيوه والفرافرة - الفيوم -  
 البحيرة - شال الدلتا - الشرقية - سينا - القاهرة .  
 فأن وجد لدينا هذا المبنى ، وأتيحت له هذه الفرصة  
 فقد تكون مفاجأة طريفة نسجلها له بالفخر .

أن استوقفتنى محطة ( Poste Télégraphique & T  l  phone ) P.T.T. يباريس ، فسمعت منها برنامجاً مدهشاً من مغن واحد ، جمع  
 إلى جانب حلاوة صوته وقوة حنجرته ، موضوع غناؤه .  
 فقد طاف معنا بموسيقاه حول فرنسا ، وأسمعنا أغانيها  
 الاقليمية المختلفة موقعة على خريطها الجغرافية إقليماً إقليماً .  
 فبدأ وأذاع أغنية من أغاني شمال فرنسا تغنى فيها بما فى هذا  
 الاقليم من زراعة وصناعة ثم أذاع بعدها أغنية من أغاني  
 غرب فرنسا المطل على الساحل ثم غنى أغنية أخرى من  
 اقليم الجنوب الغربى الملاصق لاسبانيا المسمى ( Basque ) فسمعنا  
 موسيقى قريبة من الموسيقى الأندلسية تشهد بمجد ذلك الاقليم  
 السابق . وانتقل بنا بعد ذلك إلى ساحل فرنسا المطل على  
 البحر الابيض المتوسط وأسمعنا أغنية متداول غناؤها في  
 مـارسييا ، فيها تغنى بحمال الطبيعة وصفاء الشمس ونقاء  
 الجو . ثم أسمعنا أغنية جبلية يغنون بها على جنات جبال  
 الالب ثم أغنية أخرى تشدد في الاقليم الجبلى ( Vosge ) وإذا  
 ما وصلنا إلى منطقة الـ ( Lorraine ) إذا بنا نسمع موسيقى

## بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط	اتصلوا
والأمان الموفور	استفيدوا

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالاقاليم  
 وليس للبنك وكلاء ولا متجولون



# موزار

MOZART

١٠

ولقد تمكنت كونستانس ، بصفا طبعها ، ودماثة خلقها من التفتيس عن موزار والتخفيف من لوعته ، وما زالت به حتى أحواله إلى لونة طبعته . وحلاوة ابتسامته ، إلى أن عادت أمها السيدة وبير العجوز ، مع ابنتها فاستقبلن موزار بالعزف باليانو ، فتالت أصواتهن ، وهتفن له هتافا حاراً ، وعادت إلى موزار دماثة طبعه ، وسباحة أخلاقه ، وصفا نفسه .

ظل موزار إلى ما بعد الغداء مع أسرة وير ثم توجه إلى النيلة تون يعتذر لها من عدم استطاعته حضور حفلتها ، فكان هذا الاعتذار كأنه سهم مسموم اخترق أحشائها فضمت وانعدت لسانها وجحظت عيناها واستحالت صنأ .

بهر موزار هذا المنظر المولم فأجهش في البكاء ، ولكن النيلة ما لبثت ان استعادت توازنها ورجعت سيرتها الأولى وصبت اللعنة على المطران . ولقد تبينت ان الفرصة سانحة للتفريق بين موزار والمطران فراقاً أبدياً ، فاستعانت بدهائها وحبا إياه ، وتوددها له ، وصدق إخلاصها ووفائها ، وحاطته بشبكة محبوكه الحيوط لا يستطيع التخلص منها ، فجثا على ركبتيه وأقم لها إنه سينفصل عن المطران انفصالاً

— الرسائل ليست قياساً تقاس به مثل هذه المسائل ، ومن يدري لعل الوالد متصل في فينا بغيري عن يشبهون عليه الحق ويؤمنون الباطل ، فظلما حوت رسائله إلى أشياء لا علم لي بها مطلقاً ، وأحسبه جعل عليّ في هذا البلد رقيباً ، وأكبر ظني أن يكون جلوفسكي ، رفيق صباي ، وزميلي في التلذة ، فقد زارني هذا الرجل مرة ، وأرجح أنه الذي ينقل أخباري إلى والدي ، وسيكون لي معه قريباً موقف ينجلي فيه الشك عن اليقين

تشاغلت كونستانس ، في أثناء هذا الحديث بأشغال النار لطحى الغداء ، ولكنها استعصت عليها ، فتقدم منها موزار واستأذنها في اشغالها وقد وفق فقال :

— إن بين جوانحي ناراً تلهب الجليد ، ولو سلطتها على المطران لأشعلته حريقاً ، على ان شرارة واحدة تكفي لأحراقه هو ومن يتظلل برعايته .



• ليوبولد والد موزار •

دقيقة ، ولكن ليس في الطريق ما يدل على الاستعداد لاستقباله . أمطرت السماء مدراراً كأنها تريد أن تفرق الإنسان لظلمة الإنسان . مضت عشر دقائق أخرى وإذا برجل وامرأة يقرعان جرس السراى ففتحت لهما الأبواب ويدخلان .

هدأ موزار ، وفكر طويلاً ، ثم اتجى في نفسه يقول - من يدري ، لعل الخير في عدم اشتراكه في تلك الحفلة . ولكن من عسى يكون ذلك السيد وتلك السيدة اللذان دخلوا السراى حالا ؟ لعلهما آدم برجر والسيدة فيجل الموسيقيان المشهوران . أسفى أن لم أتمكن من رؤية وجهيهما . تلك غباوة يجب أن أتفادها في معرفة القيصر ورؤيته .

انتقل موزار إلى الجهة المقابلة لموقفه ، وإذا بصوت خطوات سريعة تقترب منه ، فأراد أن يرتد إلى الخائط

لا رجعة فيه لإجابة لرغبتها ونزولا على إرادتها ، ثم قال :  
يبدأنى يا سيدتى لا يمكننى تعيين موعد الانفصال تحديداً ، فقد يكون اليوم ، وقد يكون بعد ستة أشهر ، على أن لوالدى في هذا الموضوع شأن لا يجب أن ننساه

- اصنع ما شئت ، والويل إذا نقضت العهد وحثت في القسم

حلّ يوم الأربعاء من الجمعة ، الحزينة ، فذهب موزار إلى الدير يعترف ، ثم استصحب سيكاريللى وبقية أعضاء الفرقة الموسيقية في صباح خيس المعهد إلى الدير لأداء الشعائر الدينية المعتادة في كل عام . ولقد تاب وزدم واستغفر من سيئاته ، وعفا وصفح عن أسأوا إليه ، ولما جئا على ركبته أمام المطران لضع على لسانه قطعة الخبز المقدس ، ثار في نفسه شعور الكراهية لهذا الوحش الدينى ، وغلا دم النفور في وجنتيه حتى يكاد يحترقهما ، وهم أن ينهض لولا أن المطران عاجله « بالبركة » فقفز وخرج مسرعاً تكاد تنبه نظرات المطران .

برح موزار الكنيسة متألماً منزعجاً ، وظل يومه هائماً لا يُلوى على شئ . حتى جنح النهار في العشي وتذكر حفلة الليلة تون التي كان قد عقد عليها آماله ، فساقتة قدماه إلى باب سرايه . لم يحرق على ولوجه ، بل وقف يستعطر اللامعات على ذلك التمس الذي تبرا منه المسيحية ، كان البرد قارساً ، تلك الليلة . فظل يقطع الطريق سهيلاً ، لعل أحداً من المدعوين يجده ويستصعبه ، ولكنه ، لاضطرابه ، تخيل أن الطريق مقفر ، وأن السراى واد مظلم لا أثر لبنى الإنسان فيه .

كانت الساعة السابعة وعشر دقائق ، وموعد تشریف القيصر منتصف الساعة الثامنة ، فلم يبق على مقدمه إلا عشرون

ليفسح الطريق للقادمين ، ولكن رجلا أقبل عليه وسأله  
في خشونة وغلظة .

- من أنت ؟ وماذا تعمل هنا ؟

عرف موزار صوت السائل وأدرك أنه روزنبرج ،  
إنما كان همه منحصرآ في أن يعرف الشخص الذى ولآه  
ظهره ، ثم أجاب سائله وهو يقترب منه .

- ما شأنك ؟ ولماذا تسألني ؟

- يجب أن تجيب مسرعا ، من أنت ؟

- أحنآ لست تعرفني أيها السيد ؟

- هنا لك صاح روزنبرج متهللا ، موزار : أليس  
كذلك ؟

ضحك موزار ، وصاحه روزنبرج ، في دهشة وغرابة ،  
وهو يقول .

- ولماذا تقف في هذا المطر الغزير المغرق ؟

- غير مرخص لى في دخول السراى .

- عجبا : أهل المنزل جميعا ، سادة وخداما ، في

استعداد للقائك

- لم يؤذن لى في ذلك .

- ومن الذى يمانع فيه ؟

- المطران

قهقهه روزنبرج وعلا صوت ضحكه ، ثم توجه إلى  
صاحبه وهمس في أذنه كلمات جعلته يلتفت إلى موزار ،  
فاذا هو القيصر نفسه ، وإذا موزار يتفصص وتهتز  
ركبته .

اقترب منه القيصر ، في معطفه الطويل ، وقلنسوته  
التي تحجب وجهه ، وهو يقول :

- أنا يوسف ، وإلى مسرور بمعرفتك يا سيد موزار

- مولاي صاحب الجلالة ! أى بركة هبطت على

من السماء ؟

- من الصعب أن أتمتع بمجياك في هذا الظلام  
الدامس . ألسنت قادمة معنا ؟

- يا صاحب الجلالة ، أكبر مفخرة يذكرني بها  
التاريخ أن أتشرف بالسير في معيتك . ولكن ما حيلني  
وقد كتب على الحرمان من هذا الشرف الجليل - إلى  
لا أجرو .

- أرى الخوف يتقمصك فن تخاف وتخشى ؟

- المطران !

- أنتخى رجلا دينيا ؟ أهل الدين أشد الناس رحمة !!

- ذلك ما ينبغي أن يكون . يا مولاي ، ولكن  
لكل قاعدة شواذ ، فهو لا يدعى اليوم بلا رفيق ،  
بل لا بد أن يكون بث عيونه وأرصاده يتربصوني ، ولا  
بد أن تكون هذه الحفلة حديث الناس وسرهم ، فإذا  
يكون شأنى ؟

- إذن فلماذا جئت إلى هنا ؟

- في نفسى دافع داخلى ، لم أستطع متاومته . وهذا  
الدافع جرنى إلى هنا . وحسبى أن يكون قصدى أن  
أرى مولاي القيصر

ضحك القيصر وقال :

- إذا كان هذا قصدك ، يا سيد موزار . فأنت لم تبلغه

كاملا . فان الضوء هنا لا يكفى لأن ينيلك مبتفأك

أدرك موزار ما يرمى اليه القيصر ، فكاد يذوب خجلا  
وقبل أن يفصل فيما عراه من الحيرة والارتباك . سمع  
صوت خطوات مقبلة فأسرع الرجلان ودخلا سراى النيلة  
وتركا موزار يتأجج خيسته . قتل المطران ولغت أيامه ،  
هل تموض هذه الفرصة ؟ ذلك فعل التقادير .

لم يكد موزار يتم نحوه حتى وقف القادم أمامه  
يقول :

- آه ! السيد موزار ؟ هنا فى مثل هذا الوقت المتأخر

من الليل ، والجو المعتم الملعون ؟

— ما ذا تريد ؟ ومن أنت .

— أنا يتر فتر ، أخفيت عليك ؟

— الظلام شديد فلم أتبين وجهك . كيف علبت

اتني هنا ؟

— لم أعلم ، ولكنني رأيتك في ضوء المصباح فأقبلت

عليك .

— ليست لي وجهة معينة ، فاني أترى ترويحاً لنفسي

من عناء الدرس عند سالييري . هل كنت عند النيلة

تون ؟

— لا . وإنما أردت الرياضة أيضاً ترويحاً لنفسي من

عناء العمل .

— إذن اتفقنا . نحن الموسيقيين غرباء يحنو بعضنا

على بعض .

— هل ستواصل نزهتك ؟

— أكون مسروراً لو تفضلت وصاحبتي فيا .

— لا بأس . حدثني عن سالييري ، وعن القصر ،

وكل شيء يحدث في البلاط .

\*\*\*

هيات النيلة تون حجرات الجزء الخلفي من القصر بجميع

وسائل الراحة للبدعويين ، وأشرف النيلان ، صاحب الدعوة ،

على تنسيق الحفلة وتنظيمها ، فأمرأ باسدال الستائر حتى

لا ينبثق من الحجرات نور . رُخص للخدم جميعاً ، إلا واحداً

يحسن التكم ، في إجازة ، ذلك بأن أهل فينا . وإن كانوا أهل

مرح وطرب ، إلا أنهم يقدسون الجمعة الحزينة ، ويصمتون

فيها ، فلا تصدح إلا الموسيقى الدينية وحدها التي تعبر عن

الحزن أمام القبر المقدس تذكيراً للعاقلين .

ذاك كان سبب ستر النيلة تون في إقامة حفلاتها في مساء

الخميس الكبير . وما أقامتها إلا لأن القصر اعتاد ، من سنوات

أن يشهد أمانيها . ولقد شامت السيدة النيلة أن تفاجئ الملك

العظيم بفنان غاية في النبوغ والعبقرية ، لتدخل السرور على

نفسه ، من جهة . ومن ناحية أخرى ، لتخلق للفنان فرصة

إظهار مواهبه في حضرة الملك العظيم وأكابر رجال دولته .

وغايتها من ذلك أن يحل موزار محل بونو Bonno المعجوز في

رياسة فرقة البلاط .

كان ذلك حقاً لا ريب فيه لو سنحت الفرصة لموزار

فأسمع القصر ، وهنا يتلألأ حظه وتشرق سعادته . ولقد

همست التجوى في أعماق نفسها غفقت تقول :

— المطران علة الخمول ، وداد بلادة الحس . طبع على

التحكم في أتباعه كأنهم سائمة ، حرمهم نعمة الحرية وسامهم

الحسف والهوان . مغالبه منشوبة في الفنان الأكبر فيجب

الأسراع في نجاته ، ولا سبيل إلا الحرب .

وهكذا شنت النيلة تون حرب التشهير بالمطران ،

وتشويه سمعته ، حتى لم يبق واحد من نبلاء فينا ورجالاتها

لا يمتق المطران ويستبشع ، ويزدرية ويمتهن . ولئن

ضاعت هذه الفرصة ، لقد تسبب بعدها فرص . قليل من

الصبر والآنسة يبلغ الأمل .

أحيا الحفلة في تلك الليلة آدم رجل وفيل المغنيان

بصوتهما الرخيم ، بصاحبهما بونو رئيس فرقة البلاط ،

وكان مما غنوه قصيدة هايدن ، المعنونة ، رجوع توبياس

إلى الوطن ، فلما سمعها القصر تذكر ذلك الرجل وقال

للنيلة تون ، التي لم ينقطع عن محادثتها :

— يؤلمني كثيراً أني لم أتمكن من إحضار هايدن إلى

فينا . فقد كان ذلك الرجل الطيب معجباً بمدينة هايدن .

اشتات ، يكره أن يفارقها .

مولاي ، صاحب الجلالة ، إن كثيراً من النبلاء ،

واأسفاه ، لا يستخدمون الفنانين التابعين في معيهم ، فان

شد واحد منهم وضم إلى حاشيته فنانا ، فانه لا يستبقيه

أكثر من بضعة أشهر ، ومن دواعي الأسف الأشد ما نلاحظه أن الجرح تبذل في هذا الشأن مجهوداً حيداً وعناية مشكورة .

- ألمح من خلال كلماتك ما تشاهدينه في معنى من استخدام بوثنو وساليري وغيرهما في الفرقة الملكية سنين طويلة ...

- تشهد ، يا مولاي ، أن أغلب الرعاية مبدولة للفنانين الإيطاليين ، إن الفنانين الوطنيين محرومون من تلك الرعاية السامية .

- وأين أجد الوطنيين ؟ وأوحدكم الذي يمكن الركون إليه لاسيل إلى الحصول عليه ؟ ثم النبوغ ! أين أرى ذلك النبوغ

- مولاي ! لاتنس موزار

- آه ! موزار ! هذا حق . هو وحده فرقة كاملة .. ولكنه في غير متناول يدي . إنه ، للأسف حاصل على التبعة السالسيورجية

- من أسهل الأمور على مولاي أن يحل عقدة هذا الفنان - أيتها السيدة النيلة ، أنفر من الاحتكاك بذلك المطران . إنه مخلوق متعجرف يملأ الغرور أوداجه .

تصوري أي سرور يشيع في جسده حين أقترح عليه فيرفض اقتراحي ؟ فانتظري حتى تنفجر تلك الضفدعة المنفوخة ... اسمي يا سيدة ، أخطر لك في بال أني عرفت موزار ، وحادثته أمام باب قصرك ؟  
- مولاي ... موزار : موزار نفسه ؟

- نعم موزار . عينه . أليس ذلك عجيباً ؟ رجل يقف يبابك ، والمطر المنهم يغمره كأنه قارب في ييم ، ثم لا يجرؤ أن يلبج الباب ، وأحسبه مدعواً كما أخبرني روزنبرج ، أليس هذا عجباً ؟

- وأى عجب يا مولاي ! لقد كنت أود من كل

قلبي أن يشهد مولاي نبوغ ذلك الشاب .

- لماذا لم يحضر ؟ لقد قال لي أنه يخشى المطران ؟

- ذلك أكبر ما يخشاه ، ولقد وقع بينه وبين ذلك

الأمير مشادة كاد الفتى يحنق من نتائجها

- كيف ؟ وهل يعلم المطران شيئاً عن هذه الحفلة ؟

- تقريباً

- غفر الله لنا . سددون أسمانا غدا في اللوحة السوداء.

في كنيسة استيفان(١)

- إنه لا يعرف شيئاً عن تشريف جلاتنسكم

- أنا لا أعير هذا الأمر التفاتا . إنما لم يكن بي

حاجة إلى أن يقال عني ، من منبر الكنيسة ، إلى

رئيس الحاخاتين !

ومحك القيصر استهزاء ، ونهض يتحدث قليلا إلى

المنغنية فيجل ، ولكن النيلة تون عرفت كيف تعود

بالقيصر إلى الحديث عن موزار قبل انصرافه

- مولاي صاحب الجلالة

- ليك يا بتي

- أكبر رجائي أن أتمكن من تقريب موزار إلى

قلبك ، وأن أقسم حبك له التماسا

- يتقرب إلى قلبي أنا ؟ حذار يا تون ، فأنت

تعرفين القلب الذي يهتف بموزار ويحبه أكثر مني ...

انظري لقد احمر وجهك وتورد خداك

كاد وجه النيلة يحترق حمة ، لولا أن أطفالاً ليهيه

ما بلله من العرق . ولكنها تماسكت وقالت :

- مولاي ، رحمتك بهذا المسكين

- ما ذا تريد نيلتي أن يكون ؟

(١) أكبر كنيسة في فينا يقرب ارتفاع قبتها من

الحرم الأكبر

- شيئاً واحداً ، يا مولاي ، وهو أن ينال الفنان عطفك ومحبتك ، حتى إذا انفصل عن المطران يتصل عيشه في ساحة كرمك الفياحة .

- لو انفصل عن المطران ، أحسب أن طبيعة حاله تسمح بذلك

- هل يسمح مولاي أن أبلغه هذا ؟

- لا مانع لدى ، وعلى الأخصر أنه انتهى إلى من أخباره ما شرح صدرى . واعتقدى يا عزيزتى . أنه لو لم يكن المطران قد سدّ عليه مسالكه إلى اليوم ، لما كان إلا في حاشيتى وبين أتباعى .

- ألف شكر لمولاي . سأرفق له هذه البشرى . ثم ودعاه القيصر وانصرف مشيعاً بالتجلة والاحترام . اصطحب القيصر روزنبرج ، فلما احتواهما الظلام وهما في سبيلهما إلى القصر الملكي ، قال القيصر :

- ماذا تم في موضوع الأوبرا التى يعدها استيفانى لموزار ؟

- لا يزال استيفانى يامولاي ، يشتغل بوضعها ، وربما أنجزها وشيكاً . ولعله يوفق إلى إعطائها إلى موزار قبل رحيله إلى سالسبورج ليأخذها معه ، ليكون له فسحة من الزمن يتمكن فيها من تلحينها في موعد يتناسب وتشريف أمير روسيا الكبير .

- إذا قابلت موزار ، قل له إنى أود أن يشهد أمير روسيا الكبير أوبرا ألمانية من تلحينه ، يجب أن يلس ذلك الأمير مقدرة الألمان الفنية وكفايتهم فيها . . .

تكتّم هذا الخبر ، واحذر أن يعلم سالىيرى عنه شيئاً . أريد أن أجاه وأقفه أمام الأمر الواقع رضى أو غضب لم يكن لدى موزار أية فكرة ، بل ولا كان يقع إلى وهمه أن القيصر يشرفه بعضيده وتشجيعه في فنه . فسكن إلى الهم واستسلم للحزن ، ولزم حجرته لا يدرى

ما يصنع ، ولا ما يصنع به . قلبه ، وعقله ، ومشاعره كلها موزعة في فينا ، فيها القيصر عضد الفنون وساعدها وفيها رفته من أكابرها . وفيها وهو الأهم ، لا يظهر للبطران شيخ ، ولا يطول له خيال ، ذلك المطران الذى يصارع الحرية ويحالف الاستبداد ، ويتجاهل أو يحجل أن حرية الفنان وطلاقة سر نبوغه وعبقريته ، بها يرتفع بمستوى الإنتاج الفنى إلى هامة الفن . ولقد أثار هذا الخاطر في نفس موزار ثورة حقد على المطران كاد ينفطر منها وهو يقول :

رى ، لك إجلال وتقديسى ، سيجانك ، الحول حولك والقوة قوتك ، وأنت نصير المظلومين . آية من آياتك تجعل ذلك المطران الجبار عبرة ومثلاً . . اللهم قوعزى واشدد أزرى ، وقبى هذا العذاب . . . الخلاص من هذه العبودية يا الله ، التحرير من تلك القيود ، فما هى قيود يدين ورجلين وإلما هى قيود عقل وسلاسل تفكير . . . حدثنى بانفسى أنا حقاً جبان خوار رعديد؟ فمى هذا الخوف كله ، ولم هذا الاضطراب جميعه ، لأنى احمل قلب نعامه تطير به الهمة فلا يهدأ له قرار ؟ موزار ! إن كنت كذلك فلست إنساناً حسبك ما ضيعت من فرص ، فأما أن تكون رجلاً أو تموت . حسبك هذا العذاب الطويل ، ألا تجرؤ أن تواجه المطران ، وتلقها عليه كلمة عالية صريحة : أيها المطران كيف تستعبد الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً إن ما وهبى الله من المواهب والمزايا يتناثر والأغلال والسلاسل . فدعنى حراً أو دعنى أموت . إن سالسبورج أصبحت تضيق بمواهبى وليس يسعها إلا العالم بأسره ، ومحال أن تظفى . نور الله حولى لو لبسك ألف جبار وألف شيطان ووالدى : ويلاه بما أحتمل في سبيل والدى . ألا يمكن أن أجيء به إلى فينا وأضمن له رغد العيش ونعيم الحياة؟ إذن سأكتب اليه استدعيه الى فقد نفذ صبرى ووهن جلدى



لَهُمُ الْهَيْكَلُ الْغَضِيْبُ  
 ختام رِوَايَةِ عَابِدِهِ  
 تَأْلِيْفُ الْمَرْحُومِ اَشِيْخِ سَلَامَةِ حِجَازِي



يَا قَوْمِ فِينِيَا يَقُومُ مَرْجَانِي  
 الفصل الاول منه رِوَايَةُ اُورْدِيْبِ  
 تَأْلِيْفُ الْمَرْحُومِ اَشِيْخِ سَلَامَةِ حِجَازِي



هَيْسَةَ الْوَيْبَاءِ رُبُّوعُنَا  
الفصل الأول منه رِزَايَةُ أَوْدِيَّتِ  
تأليف المرحوم الشيخ سلامه مجازي



M  
A  
I  
S  
O  
N

مَحَلَاتُ بُورْنَاخ

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

تأسست سنة ١٨٩٧

السجل التجاري رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر تلفرافيا بورناخ بصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورش صناعة وصليح وتجديد كافة أنواع الآلات الموسيقية وأدواتها  
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Pacha Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهرية

الذي لا يزال متبعا

لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

جنيتها وربع



de manquer de moyens plutôt que d'être à court d'idées.

Tout le monde aurait raison de rire d'une proposition qui tiendrait à introduire en Orient l'art culinaire européen. Pourquoi donc suggérer une semblable proposition en ce qui concerne l'art musical ? Le Congrès devait plutôt s'efforcer de consolider le respect de la tradition. Pour maintenir cette tradition, l'un des moyens serait d'exposer l'évolution de la musique chez les divers peuples en montrant ainsi que chacune de ces musiques a sa raison d'être. De plus, on peut encourager les représentants de la tradition. Il appartient aux autorités de donner l'impulsion à l'emploi de la musique et des instruments autochtones par des fêtes publiques et par l'attribution de prix dans les écoles. Mais, comme le fait ressortir le Rapport de la Commission de l'Enregistrement, chaque région a sa musique propre qu'il ne faudrait pas abolir au profit de n'importe quelle autre musique.

La production musicale peut-être laissée aux artistes sans appréhension aucune. Il est vrai que l'influence européenne se fait sentir de ci, de là ; elle est d'ailleurs plus désastreuse qu'elle ne pénétre que par les productions les plus basses qui ne peuvent que dénigrer la musique orientale. Mais j'ai été heureux de constater maintes fois que l'accueil fait aux compositions hybrides nées sous l'influence étrangère est assez réservé en général si on le compare à l'accueil enthousiaste que rencontre la musique originale.

Ce n'est pas seulement le niveau artistique des musiciens professionnels et l'intérêt de leurs auditeurs qui nous permet de croire à l'avenir de la musique orientale mais aussi et surtout le sens musical de la population dont les manifestations sont si spontanées dans la vie journalière.

**M. Philippe Stern.** — Je crois que l'introduction de l'harmonie dans la musique arabe est une chose absolument néfaste, j'en ai la preuve dans les essais qui ont été tentés par l'Institut de musique orientale avec son orchestre exécutant de la musique arabe harmonisée. Je crois qu'il faut nous mettre en garde contre cette tentation et faire tout notre possible pour le progrès de la musique tout en conservant la pureté de la musique arabe qui est riche par ses airs et ses mélodies et n'a pas du tout besoin de l'harmonie.

**Wadie Sabra Effendi.** — Il est possible d'introduire l'harmonie dans la musique arabe si on emploie l'échelle tempérée au lieu de l'échelle physique employée actuellement.

Massoud Djémil Bey donne lecture d'une note en allemand et son abrégé en français :

« Si l'on entend par le mot d'évolution les transformations progressives d'un art, il va sans dire que la musique arabe comme la musique de chaque pays, n'a pas cessé d'évoluer dans son genre.

Mais si on entend par là l'application de l'harmonie ou de la polyphonie à une musique qui est essentiellement homophone, alors il sera convenable de qualifier cette évolution du mot de métamorphose.

A mon avis, il faut se mettre en garde contre les dogmes et compter, pour le développement de notre musique, sur le génie du grand artiste qui aura une parfaite et profonde connaissance pratique et théorique de la musique orientale et occidentale.

**Professeur Hindemith.** — Je considère en réalité que cette question dépend de la personnalité du compositeur égyptien de l'avenir, dont on ne saurait deviner ni les dispositions ni les penchants. Ce compositeur nous tracera la voie où

cheminera la musique arabe dans son évolution future.

**Monsieur Cantoni.** — Je m'excuse de ne pas pouvoir collaborer à tous les travaux du Congrès, à cause du peu de loisir que me laissent mes fonctions. Quant à la question de l'introduction de l'harmonie dans la musique arabe, j'ai été le premier à risquer cet essai. Cette idée a ses admirateurs et ses détracteurs et l'avenir seul permettra d'en juger.

**Monsieur Henri Rabaud.** — J'approuve la déclaration du Professeur Hindemith. Je crois qu'il n'est pas de la compétence du Congrès de limiter le programme de la musique à l'avenir ; l'avenir n'est pas à nous, nous sommes les hommes du temps actuel ; l'avenir appartient aux musiciens des générations futures. Le progrès de la musique et la conservation de son état dépendront de la capacité des compositeurs égyptiens de l'avenir, il faut donc donner la liberté à la musique arabe pour frayer le chemin du progrès selon les circonstances et les générations de l'avenir.

**M. Chantavoine.** — J'approuve la déclaration de M. Rabaud.

Le Congrès a approuvé à l'unanimité la décision suivante prise après discussion entre M. Rabaud, le Professeur Wellesz, le Professeur Hindemith, le Professeur Hornbostel et le Dr El Hefny :

Le Congrès appréciant à l'unanimité la beauté de la musique arabe dans son passé et son état actuel, s'oppose à toute imitation aveugle de la musique européenne et, tout en recommandant d'écarter tout ce qui entrave le progrès de la musique arabe, elle suggère que l'enseignement musical soit donné selon l'usage et les traditions de la musique arabe et suivant la décision de la Commission de l'enseignement et les vœux adoptés par le Congrès.

La réunion est levée à 12 h. 30.

en Egypte en fait de musique et cela aura des résultats très satisfaisants.

Il serait en même temps très utile de fonder une chaire d'his-toire et de théorie de la musique arabe à l'Université du Caire pour que certaines idées préconçues dirigées contre la musique égyptienne ne puissent pas pénétrer chez la jeunesse éclairée du pays et que cette jeunesse juge sa propre musique nationale en connaissance de cause.

En outre il est désirable que le Ministère fonde une école spéciale pour former les Professeurs de musique. En attendant la formation des premiers diplômés de cette école, les professeurs actuels seraient obligés à suivre un cours qui les mettrait en état de professer le nouveau solfège arabe en préparation.

Si on veut bien commencer, dès à présent, à prendre les mesures nécessaires, il est certain qu'en peu de temps une génération de jeunes et savants musiciens dégagés de tout principe empirique, sera créée et que c'est avec leur aide qu'on réalisera la rénovation tant désirée de la musique arabe.

Alors un art musical riche et pittoresque naîtra en Egypte et l'épanouissement de cette musique émerveillera tous ceux qui l'aiment et l'adorent. Je demande du Congrès qu'il décide de faire exprimer ma motion.

**Professeur Wellisz.** — Je remercie Raouf Bey pour son intéressante note tout en observant que toutes les questions qu'il expose dans ce note ont été étudiées par la Commission de l'Enseignement qui a également répondu à la question concernant les questions générales. Son rapport indiquait les moyens de faire naître une époque nouvelle pour l'enseignement de la composition musicale, je crois que lorsque le peuple aura fait quelques heureux pas dans

l'enseignement musical il paraîtra des auteurs et des compositeurs capables de réformer la musique arabe.

Le Dr. Lachmann donne lecture d'une note française :

« La musique arabe traverse une crise. Beaucoup de musiciens et d'auditeurs sont rassasiés des formes traditionnelles. Ils pensent qu'une époque au cours de laquelle la vie s'est transformée dans tant d'autres domaines doit également se frayer en musique de nouvelles voies. De même que la science et la technique européennes furent prises comme modèle, ils croient devoir suivre l'Europe jusqu'à son évolution musicale.

Mais cette opinion est basée sur une fausse conception du progrès. Il y a progrès en médecine, en hygiène, en technique. Dans ces différents domaines et dans bien d'autres, il faut adopter les meilleures manifestations, d'où qu'elles viennent. Une formule chimique est aussi juste en Egypte qu'en Europe, et il n'y a pas de raison pour la rejeter sous le prétexte qu'elle est étrangère. Mais l'art et surtout la musique ne peuvent pas être justes ou faux. Ils sont l'expression de l'âme d'un peuple. L'âme peut subir des changements, mais ces changements ne peuvent venir que du profond d'elle-même. Un peuple qui adopte la musique d'un autre peuple montre par là que son âme est morte.

Voici un exemple qui indique la fausse application par certains orientaux de l'idée de progrès en musique. Un Egyptien qui a voyagé en Europe m'a dit : « Nous sommes arrivés au point de vue de la technique vocale ; les voix des chanteurs européens ont une plus grande portée ; elles emplissent sans efforts une salle de trois mille personnes et elles dominent tout un orchestre ». Mais, pourrait-on répondre, se faire entendre d'un public nombreux n'est

pas une supériorité. Ce fait prouve simplement une différence sociale. En Europe aussi il existait probablement autrefois une technique vocale semblable à celle de l'Orient. Une des principales raisons qui ont entraîné la formation d'une technique nouvelle ne vient pas d'une transformation du goût, mais d'une démocratisation de l'art : il fallut désormais se faire entendre des foules.

Si la technique vocale de l'Orient est appelée à subir le même changement, c'est là un problème que l'avenir seul peut résoudre. En tout cas, on ne saurait le considérer comme un progrès. Beaucoup de nuances délicates qui caractérisent le chant oriental disparaîtraient du même coup. Il en serait de même pour la musique instrumentale. C'est alors peut-être que le « Tanbour » avec sa sonorité intime serait mis à l'écart. Or, nous n'avons aucune raison de souhaiter sa disparition et encore moins d'y contribuer.

A d'autres égards également, la différence qui sépare la musique orientale de la musique européenne ne constitue pas un progrès pour cette dernière. Le chanteur occidental a une liberté d'exécution très restreinte parce que l'œuvre qu'il exécute est fixée d'une manière très nette par le compositeur. Cette relation entre l'exécutant et le compositeur a un fondement historique. Mais elle n'est pas un progrès en soi. Comme l'exécutant ne jouit que d'une faible initiative, on s'est habitué à considérer surtout en lui les moyens physiques : il n'est souvent qu'un acrobate du larynx. En Orient, les facultés de création et d'interprétation doivent être réunies dans le même musicien ; dans le « Taqsim » surtout, il doit faire preuve à la fois d'imagination et d'habileté technique. Si je comprends bien le goût oriental, on pardonnerait à un artiste

exigences de la musique orientale ; chaque instrumentiste a sa propre méthode et voilà pourquoi deux violons, par exemple, jouant ensemble un morceau ne peuvent pas produire l'effet esthétique désirable parce qu'ils n'ont pas le même coup d'archet.

La connaissance scientifique des musiciens est, en effet, très superficielle. La constitution théorique des modes et des rythmes qu'ils emploient leur est inconnue et, par conséquent, ils ne peuvent pas les analyser scientifiquement.

Mais il n'y a pas lieu de s'en étonner puisque l'échelle fondamentale d'une musique avec les 24 quarts de ton inégaux qu'elle emploie, n'est pas encore définitivement fixée par les artistes qui la cultivent et que la question de déterminer les rapports numériques qui se trouvaient entre les notes Dokah et Sikah d'un mode qui est le plus caractéristique de la musique arabe Bayati n'est pas résolue d'un commun accord.

Si on laisse dans son état actuel la culture musicale de l'Orient, il est tout naturel que la musique arabe ne cessera de continuer à suivre lentement sa voie traditionnelle d'après le goût et la fantaisie des praticiens que nous voyons de temps en temps entrer en scène ; mais il faut être sûr qu', dans ce cas, nous n'aurons jamais réussi à voir l'épanouissement de compositeurs, de virtuoses, de théoriciens, d'historiens, de critiques et de musicologues qui pourrions réaliser le développement tant désiré de la musique arabe en la faisant évoluer d'après les exigences du siècle où nous vivons.

Pour atteindre ce but, il n'y a qu'un moyen et ce moyen unique consiste à préparer une génération de jeunes musiciens armés à la fois des connaissances théoriques et pratiques de la technique musicale de l'Orient et de l'Occident.

L'attention de quelques-uns de mes honorables confrères se porte peut-être sur le fait que la question si discutée de la possibilité de l'harmonisation de la mélodie arabe ne figure point parmi les questions qui seront étudiées dans ce Congrès. A mon avis, c'est un geste tout à fait juste et raisonnable étant donné le cadre de notre Congrès. En effet, puisqu'on est généralement convaincu que la musique arabe perd beaucoup de son caractère original lorsqu'elle est jouée sur les instruments tempérés (système de douze demi-tons à l'octave), essayer de rechercher les moyens de lui adapter l'harmonie moderne, basée sur ce même système tempéré, serait évidemment illogique.

Le système tonal arabe est en effet tout à fait différent ; il comporte de nombreuses échelles tonales, alors que le système occidental ne dispose que de deux couleurs, celle du mode majeur, et celle du mode mineur.

Après cette petite digression, je reviens à la question si importante de la préparation d'une génération de jeunes musiciens et de musicologues qui traceront eux-mêmes la meilleure voie à suivre pour le développement d'une bonne musique arabe.

Pour atteindre ce but suprême, dont la réalisation ouvrira de nouveaux horizons à la musique arabe, l'organisation actuelle de l'Institut de la Musique Orientale doit être complétée. Au programme de cette institution, il faut ajouter :

- 1) Un cours de théorie physico-mathématique de la musique égyptienne.
- 2) Un cours de théorie comparée des musiques orientale et occidentale.
- 3) Un cours de théorie des modes et des rythmes.
- 4) Un cours de prosodie musicale appliquée à la langue et à la

musique arabe.

En outre, tous les élèves de cet Institut doivent posséder une connaissance à la fois théorique et pratique de la musique orientale.

Quant à l'enseignement de la musique dans les écoles du Royaume d'Egypte et dans celles du Proche-Orient musulman, il est d'une nécessité urgente de composer une méthode qui servira à l'enseignement de la musique dans ces pays.

Cette méthode ne doit pas être calquée sur les ouvrages similaires occidentaux, il faut qu'elle soit écrite suivant la théorie de la musique arabe.

L'enfant des pays de langue arabe qui suivra un cours de Solfège, selon la méthode européenne, ne sera jamais un bon musicien. C'est déjà l'opinion de M. le Baron d'Erlanger à laquelle je souscris de tout mon cœur. Cependant ma conscience me met dans l'obligation de déclarer que j'ai constaté avec mes vifs regrets qu'on se sert de méthodes européennes au Caire même.

Donc, il est très urgent que le Ministère de l'Instruction Publique d'Egypte fonde une Académie de Musique, composée de personnalités dont la compétence et l'autorité en matière de musique orientale soient universellement reconnues pour préparer tout d'abord cette méthode si nécessaire et enfin pour diriger et suivre continuellement le mouvement scientifique de la culture musicale en général de l'Egypte qui est sans contredit le centre musical du Proche-Orient musulman.

En outre, il est à souhaiter que l'Académie publie une revue mensuelle (en arabe et en français) qui contiendrait des études scientifiques, historiques et théoriques de ses membres et celles des musicologues de l'Orient et de l'Occident. La publication de cette revue permettra à l'Occident musical de suivre tout ce qui se passe

pendant au besoin des différentes époques.

Maais, si nous faisons une comparaison entre la musique arabe et sa sœur occidentale, nous serons obligés de reconnaître que celle-ci, quoi qu'elle soit basée sur les deux seuls modes, l'un majeur, l'autre mineur, possède une immense littérature, tandis que la musique arabe, malgré ses nombreuses échelles mélodiques d'une couleur très pittoresque et la diversité inépuisable de ses combinaisons rythmiques, a un répertoire relativement beaucoup moins nombreux et que l'état actuel de cette musique n'est pas encore arrivé au degré de perfectionnement qu'on est en droit d'attendre.

Si l'on se souvient que les anciens et même les modernes musiciens arabes ne se sont pas servis d'une écriture musicale pour noter leurs compositions, on peut facilement expliquer la cause de la perte de tant de mélodies dont il ne nous reste que les écrits des chroniqueurs.

Il est évident que si un certain système de notation était en usage chez les compositeurs arabes; au moins à partir du commencement du règne des Abbassides les Arabes auraient aujourd'hui une bibliothèque musicale d'une haute valeur, à la fois historique et scientifique.

Cependant, il n'y a aucune raison pour désespérer; car la tradition musicale a fait vivre constamment la mélodie antique arabe dans toute son originalité, de telle sorte que la pratique des modes les plus caractéristiques de la musique arabe est conservée avec leurs nuances les plus délicates.

D'ailleurs les musicologues s'accordent à reconnaître que la musique orientale, en général, et la musique arabe qui en est une branche très importante, se trouvent dans la situation d'une

mine dont les galeries ne sont pas encore exploitées.

Pourquoi ces galeries ne sont-elles pas exploitées comme il faut jusqu'à présent? Quelle est la cause véritable de ce retard dans la voie du progrès?

Si nous étudions sérieusement ces questions et si nous en trouvons les réponses justes, on peut être sûr que la question très intéressante qui figure au commencement du programme de ce Congrès aura trouvé sa résolution définitive.

J'essayerai donc, d'après mon point de vue, de chercher la meilleure voie qui nous conduira à faire évoluer la musique arabe.

Il est reconnu que la musique est à la fois une « langue », un « art », et une « science ».

1) Elle est avant tout une « langue », mais une langue qui est infiniment moins précise que le plus rudimentaire des idiomes quant à la détermination du sujet traité. En revanche, c'est une langue qui possède une intensité d'expression, une puissance d'émotion communicative, où ne saurait attendre aucun langage parlé si parfait qu'il soit.

2) Elle est un « art », car elle est le produit de l'esprit humain, qui tend toujours à embellir, à poétiser et à idéaliser les matériaux qui lui sont fournis par la nature.

3) Elle est enfin une « science »; parce que, en dernière analyse, tous les éléments, tous les procédés qui concourent à la confection d'une œuvre musicale, viennent trouver leur explication et leur raison d'être dans les nombres et les combinaisons des nombres.

De la langue est né l'art qui ne pouvait exister sans elle et que la science vient à son tour expliquer, étayer en quelque sorte, en le guidant dans ses développements et l'empêchant parfois de s'égarer dans des voies dangereuses et sans issue.

Voilà pourquoi on a dit qu'il n'y a pas d'art sans science et nous savons déjà que la race tout entière des maîtres occidentaux est là pour en témoigner.

Cette classification, que j'emprunte à l'excellent ouvrage de mon regretté ami A. Lavignac (*L'Education Musicale*), démontre bien que l'art et la science doivent dominer dans le domaine de la culture musicale d'un pays, et que ces deux phases, bien distinctes en apparence, sont nécessaires l'une à l'autre.

En effet, dans les pays d'Occident, ces doubles phases de la culture musicale vont de pair et c'est leur mutuel concours qui mène à la perfection.

Si nous jetons un coup d'œil sur les pays d'Orient nous constatons que l'art seul y domine c'est-à-dire que la musique est cultivée presque exclusivement dans le domaine pratique. On y voit des musiciens qui ne savent ni lire ni écrire la musique mais qui composent cependant des morceaux goûtés de tout le monde.

C'est en se familiarisant l'oreille aux formules mélodiques transmises par la tradition orale, en d'autres termes, en apprenant par cœur les compositions des anciens maîtres, qu'un beau jour on devient compositeur.

Si, depuis une trentaine d'années on voit des compositeurs capables de transcrire plus ou moins fidèlement leurs propres compositions, cela n'est point suffisant et l'état actuel des connaissances théoriques des musiciens en Orient laisse beaucoup à désirer.

Il manque des méthodes pour chaque instrument; les différents joueurs d'instruments à archet ou à cordes pincées ne sont pas d'accord entre eux quant à la technique du jeu de leur instrument parce qu'il n'ont pas suivi des méthodes rédigées d'après les

# La Commission des Questions Générales

*Dans les précédents numéros, nous avons publié les rapports des grandes commissions du Congrès. Il ne reste plus que la Commission des Questions Générales. D'ailleurs, cette commission, contrairement aux autres commissions, n'a pas présenté un rapport général au Congrès ; mais elle a soumis la question à la séance plénière du dimanche, 3 Avril 1932, à laquelle ont pris part tous les membres du Congrès.*

*Nous donnons aujourd'hui le procès-verbal de cette séance, qui constitue un rapport général :*

La séance plénière est ouverte à 10 h. a.m., sous la présidence de M. le Baron Carra de Vaux. — Présents :

Prof. Hindemith.  
Prof. Dr. Von Hornbostel.  
Dr. Lachmann.  
Prof. Dr. Sachs.  
Prof. Dr. Wolff.  
Prof. Dr. Wellesz.  
M. Salazar.  
M. Chantavoine.  
M. Chottin.  
Me. Hercher Clément.  
Me. Lavergne.  
M. Henry Rabaud.  
M. Philippe Stern.  
El Sayed Hassan Housni Abdel Wahab.  
Moh. Kamei Haggag Effendi.  
Dr. Farmer.  
Prof. Zampieri.  
Raouf Yakta Bey.  
Massoud Djemil Bey.  
Wadie Sabra Effendi.  
Mohamed Zakry Aly Bey.  
Dr. El Hefny.  
M. Cantoni.  
Ahmed Amin El-Dik Effendi.  
Emile Erian Effendi.  
Safar Aly Effendi.  
M. Costakl.  
Mohamed Fa'hy Effendi.

Mahmoud Aly Fadly Effendi.

Le Dr. E. Hefny, Secrétaire Général du Congrès de Musique, remplit les fonctions de Secrétaire.

Le Président. — La Commission des questions générales ne s'est pas réunie comme les autres commissions parce qu'elle a vu qu'elle ne pourrait pas présenter son rapport avant les autres commissions. Pour cette raison la Commission a jugé utile de s'associer à la dernière réunion du Congrès pour étudier la question suivante :

« Quelle serait la meilleure voie à suivre pour assurer le développement de la musique arabe et lui permettre de répondre à toutes les exigences de la musique en général, tout en gardant son caractère distinctif ? »

Je vois que cette question a été limitée et indiquée dans le programme du Congrès par la conservation de l'empreinte et les caractéristiques de la musique arabe.

Nous savons, par la lecture des rapports des autres commissions, quelles sont les caractéristiques spéciales de la musique arabe ; il nous est facile d'éviter les défauts qui entacheraient sa pureté. Nous devons également ajouter aux dé-

sirs du Congrès concernant la création d'une Académie de musique, une organisation pour les concours et les distributions de prix. S.M. le Roi nous a exprimé son désir ardent de conserver la pureté de la musique arabe en nous demandant de faire tout notre possible pour son progrès, étant donné que la musique est sublime, susceptible d'évoluer et digne d'être conservée pure et intacte.

Raouf Yekta Bey donne lecture d'une note française répondant à la question dont il s'agit :

« Quelle serait la meilleure voie à suivre pour faire évoluer la musique arabe ? »

Si, par le mot d'évolution, on entend les transformations successives d'un art, il va sans dire que la musique arabe comme la musique de chaque pays, n'a pas cessé, à travers les siècles, de suivre les phases de ces transformations dans son genre.

En effet, l'histoire de la musique arabe démontre bien que cette musique depuis son origine jusqu'à nos jours se transforma incessamment par une évolution lente mais logique suivant les progrès de la civilisation arabe et corres-



et lentes, dans le but de les porter au sommeil et il réussit si bien qu'il put se retirer sans qu'on ne l'eût aperçu.

Tout ceci nous donne, chers lecteurs et lectrices, une idée de l'influence considérable que peut exercer un bon musicien sur des auditeurs exaltés.

Cependant l'influence de la musique ne se borne pas seulement au genre humain, mais elle influe aussi sur certains animaux. On dit par exemple que les serpents aiment entendre la musique.

Un fait assez étrange est même raconté à propos des serpents et de la musique. Des touristes campaient dans une vallée au Canada, il y a de cela une centaine d'années. Ils furent tout à coup effrayés par la soudaine

apparition d'une vipère. Mais ils avaient avec eux un vieux guide qui savait jouer de la flûte et spontanément une idée géniale lui vint à l'esprit, il s'avança vers le reptile n'ayant d'autre arme que sa petite flûte sur laquelle il commença à jouer une douce cantilène. A la stupéfaction générale, on remarqua que la vipère qui s'était préparée pour le mordre, s'apaisait peu à peu, s'arrondit comme pour mieux écouter, et chaque fois que le guide cessait de jouer elle semblait revenir à sa fureur première. Finalement il s'avança devant elle tout en continuant à jouer et celle-ci se mit en mouvement derrière lui jusqu'à ce qu'il arriva loin du campement où il la laissa et se sauva.

La musique est souvent aussi

le miroir dans lequel se reflète l'état de civilisation du pays auquel elle appartient. De tous les temps elle a occupé un rang élevé chez les différentes nations soit de l'antiquité, du moyen âge, des temps modernes, ou du temps contemporain, car l'homme s'en est toujours servi pour exprimer ses sentiments de dévotion, de joie, de tristesse, en temps de paix comme en temps de guerre et l'on peut même dire que tous les hommes quelles que soient leurs conditions, se sont plus ou moins occupés de la Musique car elle est faite pour plaire à tous, aux savants comme aux ignorants, aux riches comme aux pauvres.

GEORGES AZIZ

Collège Khoronfish

# MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Le Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

## PIANOS HOFMANN et

## RADIO TELEFUNKEN

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 58639

Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 10 1ère Année.

1er Octobre 1935. P.T. 2.

## Essai sur la Musique et son influence

La musique est l'art de combiner les sons de manière à charmer l'oreille, à égayer ou à émouvoir l'âme. Les grands savants l'ont définie comme étant le langage sentimental des cœurs dont les notes sont les lettres et les tons sont les phrases. D'après cette considération, il résulte que l'échelle musicale joue le rôle de l'alphabet. Cette échelle musicale se compose de 7 notes superposées allant du grave à l'aigu et dont les intervalles sont inégaux.

Cet art s'occupe principalement de la composition des sons et de leur exécution soit par le chant soit sur les divers instruments de musique tels que la harpe, le piano, le violon, la mandoline, la guitare, le luth, la flûte, la clarinette, etc...

La musique a une grande influence sur les sentiments humains, sur le sens de l'ouïe et même sur le système nerveux puisque la médecine moderne l'emploie pour la guérison de certains cas nerveux. Elle est capable d'éveiller en nous les sentiments les plus doux, les plus forts, les plus variés, les plus tendres; elle engendre la joie, provoque les larmes, la colère, calme les nerfs, console l'affligé, amuse l'attristé, stupéfait l'enfant jusqu'à l'endormir, stimule le soldat sur les champs de batailles, satisfait, passionne, séduit, etc...

Il est dit d'Alexandre le Grand, que les airs de guerre, l'excitaient tellement, qu'il semblait devenir fou. Par contre, il est cité dans la sainte Bible que le grand pro-

phète David appaisait la colère de Saül en jouant sur la harpe des airs doux et attendrissants. On remarque aussi que rien ne peut attirer l'attention d'une personne occupée, autant que l'audition d'un morceau de musique bien exécuté.

On raconte dans l'histoire de la musique arabe qu'un musicien nommé Aba-Nasr-El-Paraby demanda un jour à paraître avec son instrument devant le roi alors régnant. Lorsqu'il fut admis, il commença à jouer sur son lutin des airs gais et fit des acrobaties si bizarres qu'il fit sourire le roi et son entourage. Puis il joua un autre genre de musique, une musique mélancolique et douce si bien qu'il les fit pleurer! Finalement il exécuta quelques pièces calmes



# الموسيقى

للسادة أعضاء المعهد الملكي للموسيقى العربية

تحت إشراف الأستاذ الدكتور محمد بن أحمد الخليلي





حَضْرَةُ صَاحِبِ السُّمُومَلِكِيِّ "أَمِيرِ الصَّعِيدِ"





هرعت مصر ، يوم رحيلك . تسابق ركبك الميمون ، تستجلي فيه وضأة طلعتك ، ولعسان زهرتك ، وتلألؤ غرتك ، وشهد الله ، ما خرجت مصر تودعك ، فأنت منها في صميم لُبها ، وحبّة قلبها ، وضياء بصرها ، لم تغيب ولن تغيب عن بالها ، وإن نأت الدار ، ويُدّ المزار ، وإنما اجتمع أهل الوادى لينشروا على الدنيا كريم جهم لك ، وشديد تعلقم بك ، ولعلنوا الناس في أقطار الأرض أنك أمل الوادى وساكنته ، ومنية العصر ورجاء بنيه ستشهد لندن أم الأمراء العظام أميراً أنجبت مصر العظيمة من شجر لا يُحَلِفُ ثمره ، وماء لا يُخاف كدره ، صافى الفرزة ، نقيّ النجزة ، تلالاً ، على صفره ، مخايل فضله ، وتجلي دلائل عقله ، شابه أباه فأحسن ما يحسنه من حب مصر ، ورعاية مصر ، وإنهاض مصر ، وإسعاد مصر

لا تعجبوا من عُلُوِّ همته      وَرِسِّه في أوان مَنشأها  
إِنَّ النجوم التي تضيئ لنا      أصنرها في العيون أعلاها

### يا أمير الشباب

البهضة الموسيقية . كالنصه الثافية لإطلاقا ، سَجَى من غراس أليك ، تطالعت اليها البلاد زمناً طويلاً ، وتشتتها جيلاً بجيلاً ، وقد لاقَت المشقة في الرَّعَبِ فيها ، وذاقَت الأمرين في تشبُّها . وهى قليلة الخيلة ، ضئيفة الخول ، حتى إذا تمهدها الملك المصلح العظيم وآزرها ، استغلظت واستوت على سُوقها وآتت أُكْكُها ، فتذوقها الناس علماً صادقاً ، وفناً شيقاً ، ونفاً رائقاً

وهذه « الموسيقى » التي تعز وتفخر بشرف التحدث اليك ، إنما هى إحدى سوانح النعم التي أسبغها أبوك العظيم على الموسيقى - أهلها وحماها ، أنصارها وهواتها ، بل على كل ذى ذوق سليم ، وشعور كريم . وخلق قويم ، وتفكير مستقيم ، فهى لذلك تتقدم ، باسم المعهد الملكى للموسيقى العربية والموسيقين جميعاً ، حُماة وهواة تحمل لسيد شباب العصر أطيّب المنى وأزكى التحيات

ولقد صاغ الموسيقيون من أوتار قلوبهم عوداً ينغمّون عليه إحسان الملك وبنيه ، وأفضالهم على النيل وأهليه

ما زال تجري على مصر حكومتهم      بالخير واليمن والإسعاد والنعم

### أيها الامير

يرعاك الله ويحرسك ، وتحفظك عنايته وتؤنسك . فى كف الله وستره ، زدك الله التقوى ووجهك إلى الخير حيثما كنت ، نستودع الله فيك ونستودعه منك .

وكثير منكم الذي





## موسيقى الدولة الحديثة

### الآلات الإيقاعية

#### ١ - الصاجات

كان يوجد منها في مصر نوعان :

١ - نوع يشبه في شكله النوع الذي لا تزال الراقصات يستعمله في مصر حتى اليوم .



وكان يصنع أول الأمر من الخشب ، ثم صنع فيما بعد من النحاس والمعدن . ويتصل كل زوج منها بسير من الجلد يثبت بواسطته في الأصابع . صورة ١ .

• صورة ١ من نقوش طيبة في الأسرة الثامنة عشرة . مقبرة أمنمحت ، ولطائف من الراقصات تستعمل إحداهن الصاجات وهي الراقصة الأولى من اليمين .



ب - والنوع الثاني كان أشبه شيء بشكل الحذاء . ويصنع من الخشب ، وقد ظهر في النقوش أن بهذا النوع من الصاجات ثقباً في جهات مختلفة منه يتخللها سير من الجلد ليربط وحدق الزوج بعضهما ببعض .

• صورة ٢ •

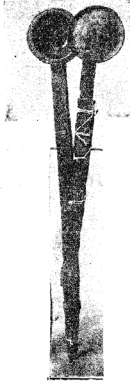
• صورة ٢ الأرجل المصقفة ، محفوظة بالمتحف المصري ببرلين

## ٢ — الكاسات

وهي أقرب شبه إلى الكاسات التي تستعمل في الموسيقى النحاسية في الوقت الحاضر ، وكان يستعمل منها نوع صغير قطره ١٣ سم ، وآخر كبير قطره ١٨ سم .

## ٣ — المقارع الصنجية

تلك صاجات أغلب ما كانت تصنع من الخشب ، ومن النحاس بعض الأحيان ، ولها مقبض تمسك منه . وكانت قرية الشبه لما يسمى اليوم في مصر بالمقرعة . صورة ٣ .



• صورة ٣ إحدى المقارع الصنجية محفوظة بالمتحف المصري ببارلين .

## الطبول

وكانت تسمى باللغة المصرية القديمة « سر » ، وفي لغة العهد المتأخر « تب » ، وأهم ما استجد من الطبول في الدولة الحديثة :

### ١ — الدفوف

وكانت خاصة بالنساء . يستعملنها في الرقص وهي متنوعة الأشكال . صورة ٤ ، وأكثرها استعمالاً نوعان :



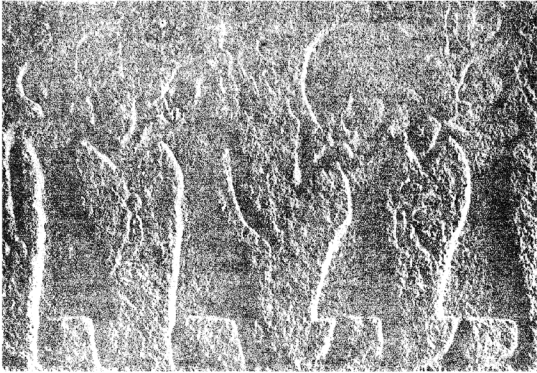
أ — الدف المستدير .

ب — والدف المستطيل .

فأما الدف المستدير ، فكان أكثر النوعين ذيوفاً ، وكان ذا إطار خشبي يبلغ عرضه ٥ سم ، وله وجهان من الرق يضرب عليهما وقطره ٣٠ سم تقريباً .

وقد وجد في العهد المتأخر • صورة ٤ ضاربات بالطبول من نقوش الأسرة الثامنة عشرة ،

• حوالي سنة ٨٠٠ ق . م . نوع منه كبير الحجم كان يحمل رجل على كتفه ويدق على جانبيه رجل آخر • صورة • •



• صورة • •

وأما الدف المستطيل فكان أقل استعمالاً من النوع الأول ، وكان مشدود الأضلاع إلى الداخل إطاره خشبي أيضاً . ولم يعمر هذا النوع في مصر طويلاً إذ انقطع أثره في النقوش بعد الأسرة الثامنة عشرة ( وقد وجد عند العرب فيما بعد شبيه له ، وأطلقوا عليه اسم « المربع » ، نظراً لشكله ) .

## ٢ — الطبلية ، أو طبلية الباز

• انظر في صورة • العازقة الأولى من ناحية اليسار •

كان استعمال تلك الآلة وفقاً على النساء ، يستعملنها في الرقص . وهي طبلية صغيرة ، تماثل طبلية الباز المعروفة اليوم في مصر ، وكانت على شكل قرطاس غير منتظم ، لونها أحمر قاتم ، وغشاه رقها أصفر فاتح . يقبض عليها باليد من نهايتها السفلى ، ويضرب عليها باليد الأخرى . وهي في لونها وشكلها أشبه شيء بقرع العوم ، ولذلك فالمرجح أنها كانت تصنع منه . وما يزيد هذا الترجيح قوة أن هذه الآلة بنفسها لاتزال حتى اليوم موجودة في شرق إفريقية وتصنع من القرع أيضاً .

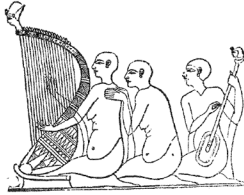
## الفرق الموسيقية

وإذ قد اتبينا من عرض جميع أنواع الآلات الموسيقية الثلاثة : الآلات الوترية وآلات النفخ وآلات النقر في الدولة الحديثة ، فأنتا استكالا للبحث نذكر طرق تأليف الفرق الموسيقية في تلك الدولة ، والحال التي كانت تستخدم فيها تلك الآلات على اختلافها ، وطريقة تجانسها بعضها مع بعض . ذكرنا عند الحديث عن هذا الموضوع في الدولة القديمة أن تلك الدولة اتخذت في تكوين فرقها الموسيقية نظاما معينا ، إذ كان يتوافر في فرقها دائما ثلاثة عناصر أساسية هي : المثنى ، والمزمار ، والصنج ، والمزمار بالثلى .

أما الدولة الحديثة فقد توسعت في تأليف الفرق فألفت منها فرقاً مختلفة التجانس ، يئلب فيها توافر آلات الصنج والطنبور والمزمار المزدوج ، والتصفيق أحيانا .

وإليك بضع أمثلة من هذه الفرق :

صورة ٦ : وهى تمثل عازقة بالصنج وعازقة بالطنبور ومصفقة باليدى .



صورة ٦



صورة ٧

صورة ٧ : وهى تمثل عازقة بالصنج ، وعازقة بالصنارة ، وعازقة بالطنبور ، وعازقة بالمزمار المزدوج ، وعازقة بالصنج الكتنى ، ومصفقة .

صورة ٨ : وهى تمثل عازقة بالصنج ذى الحامل ، وعازقة بالطنبور ، وعازقة بالمزمار المزدوج .



صورة ٨

صورة ٩ : وهي تمثل عازقة بالمزمار  
المزدوج ، ومصفقة ، وعازقة بالصنج ،  
وعازقتين بالطنبور .



صورة ٩



صورة ١٠

صورة ١٠ : وهي تمثل الموسيقى على  
لسان الحيوان ، وفيها عازف بالمزمار  
المزدوج ، وعازف بالطنبور ، وعازف  
بالكنارة ، وعازف بالصنج .

وأحسب حضرات القراء قد تبينوا من هذا البحث في تأليف الفرق الموسيقية وتعددتها ، مدى  
ما كانت عليه المدنية الموسيقية المصرية في الدولة الحديثة ، ومقدار ما كان يبدل في سبيلها من  
العناية وصدق الخدمة والرعاية .

وما كان ذلك حباً في الله ، أو ميلاً للهوى . ولكنهم كانوا يعتقدون ، كما يعتقد الآن أكثر  
الأمم تمدناً . إن الموسيقى من عناصر الحياة ومن الأجرام في حق النفس التهاون فيها أو التراخي  
في نواحيها .



# الموسيقى في كلمات

الموسيقى في طبيعة الناس وفطرتهم ، فلو حاولوا أن يكونوا بمعزل عنها ، لنصرت طبيعتهم وردتهم إليها .  
بوتيتوس

لأن تبذل الجهد في تأدية المقطوعات الخفيفة أداء جلياً متقناً ، خير من إنفاقه في تأدية المقطوعات الصعبة أداء قليل الحلاوة نصف متقن .  
شومان

لا تتراخ في العزف حتى ولو كنت منفرداً ، وضع نصب عينك كأن أستاذاً يسمعك .  
شومان

العزف بالآلات من حركات الأصابع ، والتوقيع بها من حركات النفس . ومعظم ما نسمعه اليوم من الصنف الأول . روبنشتين

العنصر الفرد الذي تدن له الموسيقى بوجودها هو الصوت الإنساني ، وإنه لأقدم عناصرها وأشجأها حلاوة .  
فاجنار

يجب أن نسمع الموسيقى عن قرب ، فأن البعد يخلع عنها ثوب الجاذبية والتأثير . وهل يسر المرء أن يتحدث إلى أكثر الناس لباقة وعقلا وبينهما ثلاثون خطوة ؟  
برليوز

عقوبة الفنان تتجلى في كشفه عن أخطائه ، وجماعته في قبولها ، وقدرته على إصلاحها .  
كاروزو

الموسيقى المرحلة خير دواء للخيال الخاطيء .  
شاكسبير

الموسيقى شعر الهواء .  
جيين باول

ليست الموسيقى وقفا على الفنانين ، إنما هي في أرواح الناس جميعاً .  
هاويتان

تعلموا الفنون الجليلة ، ولن يكون في العالم بعد ذلك ختل ولا تلصص .  
لاو تسي

الرجل الذي لا تكن فيه الموسيقى ، ولا تحركه النغاث الحلوّة ، رجل كز (١) خؤون ، حركات نفسه مظلمة كالليل ، وشهواته سوداء كالأرض ، ومثل هذا الرجل لا يوثق به .  
شاكسبير

الموسيقى جذر جميع الفنون الأخرى .  
كلايست

حيث توجد الموسيقى تمتنع الشرور .  
سرفانتس

# أرب الموسيقى وفلسفتها

## الموسيقى

سماعها ، الحكم عليها ، التأثير بها

و « فاجنار » ، وقد وصمه الناس بالجهل الموسيقى ،  
و « ريشارد شتراوس » ، وقد جرده قومه من الاستعداد  
الموسيقى ، ثم دارت الأيام فاذا هم في صدور أعلام هذا  
الفن ، وهامات أبطاله الخالدين .

ومن عجب أن يطرّوع الفرور لأدعياء الموسيقى من  
المعاصرين ، كلما عيوا وأزرى عليهم ، أنهم عباقرة  
لا يقوى جيلهم على تفهم موسيقاهم لأنها تعلو مداركهم ،  
متخذين ما أسلفناه من فساد حكم الناس ، في بعض الأحيان ،  
على موسيقى النوايغ الخالدين ، سناداً لهم وتكئة يسترون  
بها ادعائهم المفضوح — هؤلاء الأجناس المغرورة بلاء  
كل عصر وجيل .

قد تنجح بعض المقطوعات الموسيقية عديمة القيمة ،  
وقد تنتشر وتذاع في الأوساط ، فلا يكون الفضل في  
ذلك لما احتوته من فن جذاب ونغم يلفت النفوس ،  
إنما يرجع انتشارها بين الناس إلى مهارة الدعاية لها ،  
والفضجة التي تقوم عادة حولها .

ليس من اليسير أن تهدي إلى الحق وسط هذه

الموسيقى ، كغيرها من السموعات ، طريقها الأذن ،  
فهل تقف عند السمع ، ولا تتخطى حاسته ، وما يتأثر  
به جهازها حين يتلقى الأصوات ؟

قد يكون ذلك حقاً في كثير من الألحان العصرية  
التي يجزها أن تعدو الأذن ، ولا تصل إلى الشعور ، فبقى  
شيئاً مسموعاً ينتهي أثره بانتهاء أدائه . وسبب ذلك أن كثيراً  
من ملحنى هذا العصر لا يراعون في توليفهم ما يتطلبه  
الشعور الإنساني ولا يحسون في موسيقاهم الذوق الفني ،  
زعماء أنهم ما داموا متمشيين مع القواعد الصحيحة للنظريات  
الموسيقية فألحانهم طيبة لا غبار عليها . وهذه حال ،  
أكثر ما يشعر بسوءها ذوو الاستعداد الموسيقي  
الموهوبون ، سيما من تهذب منهم تهذيباً موسيقياً .

أثبت التاريخ أن الناس ، في بعض العصور والأجيال ،  
أخطأوا الحكم على موسيقى النوايغ من معاصريهم  
الموسقيين ، ثم أظهرت الأيام فيما بعد فساد حكمهم  
فأكبرهم وضموا لهم بقاء الذكر وطيب الخلود . فهذا  
« شومان » ، حارب معاصروه مؤلفاته « السيمفونية » ،

الشعراء عمر طوال هذه القرون ولا يزال فنياً، فهم  
أعلام في كل عصر من العصور على اختلاف مذاهب  
الشعوب العربية وأذواقها . بل هناك من شعراء الشرق  
من اشترك الشرق والغرب في تمجيدهم ، وتخليد قهم ،  
أمثال « عمر الحيام » ، والفردوسي .

كما أن الشرق اشترك مع الغرب في تمجيد الكثير  
من شعرائه أمثال شكسبير ، وجيتا ، وداتي ، وغيرهم من  
يعتبرون ملوك الفن في سائر الاقطار وعند أهل مختلف  
اللغات .

مثل هذا الذي يفضل قراءة رواية بوليسية على قراءة  
أولئك الشعراء ، لا نجد عذراً في الحكم على ثقافته الأدبية  
وأنها ضئيلة لا تمكنه من استساغة الأدب العالي فتحتدر  
به إلى كل هين خفيف .

وكذلك الحال تماماً في الموسيقى . قد يفضل لك  
أحد الناس أبسط الأهازيج ( الطفاطيق ) العصرية  
المموجة على الموسيقى القديمة القيمة أمثال ألحان عبده  
الحامولي وعثمان وغيرهما ، كما قد يفضل لك بعضهم  
ألحان الرقص الأوربي ، من طانجو ، وفوكستروت ،  
وكاريوكا على الموسيقى الكلاسيك ، موسيقى باخ وموزار  
وبيتهوفن . ويكون إعجابه بهذا النوع العصري البسيط  
أبلغ بكثير من إعجابه بهذا النوع الفني القديم ، وشعوره  
هذا طبيعي ، وحقيقي ، لا كلفة فيه ، ولا تصنع . مثل  
هذا لا يهتم بسوء النية وفساد القصد وإنما أصدق ما ينطبق  
عليه من الوصف أنه خارج عن دائرة الموسيقيين ، بعيد  
عن ذوى الاستعداد الموسيقي .

كذلك يسرى هذا الحكم تماماً على الذين يرون في  
الجراموفون وفي الراديو وفي غيرها من آلات الموسيقى  
الميكانيكية ما يقوم تماماً مقام المغنين أنفسهم ، يستغنى بها

الاعاصير ، وأن ترسم للناس طريق الارشاد إلى تبيينه ،  
فان الناس في هذا العصر تتنازع مشاعرهم عوامل نفسية ،  
ومؤثرات كثيراً ما تتجاف بهم عن الصواب وتنبو بهم  
عن اتباعه . وليست صعوبة هذا الأمر مقصورة في  
هواة الموسيقى ومحبيها ، بل قد تعداها إلى محترفي هذا  
الفن أنفسهم .

هنا يقوم اعتراض جديد ، إذا كان الذوق الفني  
يتغير إلى هذا الحد ، والفن يتطور تبعاً له على نحو  
ما نرى ، ويتمشى مع الذوق الإنساني ويختلف باختلافه ،  
فكيف نلعل إذا دوام استساغة القرون المتوالية لموسيقى  
التابعين من الأولين أمثال « باخ ، وموزار ، وبيتهوفن » ،  
وغيرهم ممن لا تزال موسيقاهم خالدة تفعل في النفوس في  
كل عصر كأنما هي قد وضعت خصيصاً لأهل هذا  
العصر .

هنا يتدخل التاريخ الموسيقي مجيئاً على هذا  
الاعتراض ، فيضع لنا في ذلك قاعدة لا تحيد عن  
الصواب وهي :

كل نتاج فني يعمر طويلاً وشغافاً عليه السنين  
وهو لا يزال فنياً يسر سامعيه في كل عصر فهو نتاج  
صحيح قيم

ولنخرج من هذا البحث قليلاً إلى سواه لنرى الأمر  
على ضوء آخر قد يكون أسهل إدراكاً . ذلك أنه إذا  
قال لك أحد الناس إنني أفضل قراءة الروايات البوليسية  
على شعر بشار بن برد مثلاً ، وأبي العتاهية ، وجريير  
وغيرهم من القدمين ، فأنت ، ولا ريب ، تحكم عليه  
بضعف ثقافته الأدبية . وتكون في حكمك هذا محقاً  
يتفق معك فيه الناس قاطبة وما ذلك إلا لأن فن هؤلاء



إدراك كنه هذا التأثير ، وعرفنا كيف نحدده ونحصره ، وأدركنا سر ما تركه فينا قطعة معينة من الشعور بالآلم وأخرى من الشعور بالسور ، إذن لقضي الأمر وتلاشت الفنون وتعين طريق التأليف . وأصبح محصوراً في قواعد موضوعة ميكانيكية ، وتلاشت موهبة الأبداع ، تلك الموهبة الحرة التي لا يحددها شيء . ولا يقف في طريقها حائل .

## الجزء الأول

### من كتاب

# دراسة في الفن

### تأليف الأستاذ

دكتور محمد ناجي الحفيظ

مفتي الموسيقى بوزارة الإعلام

ومرآب مدرسة المهدي

مُصَِّطِي رَضْبَابِيَّة

رئيس المعهد الملكي

للموسيقى العربية

الفناء كله عن سماع الموسيقيين عن قرب . قد يكون هذا الصنف من الناس ذوي قلوب طيبة وقد يكون خيئراً ، إلا أن المحقق أن هؤلاء الناس ليسوا من الموسيقي في شيء ، وإذا أردت التساهل معهم في التعبير فقل إنهم من أسوأ محبي الموسيقى استعداداً

إذن لا يستوى الناس في سماع الموسيقي ، وإن كان طريق السماع واحداً ، هو حاسة السمع . ذلك لأن الأحساس بالموسيقى لا يقف عند تأثر الأذن بوقع الأصوات فيها إنما يتوقف على إحساس المرء وشعوره . ولو أن الناس اتفقوا في مشاعرهم ، كما يتفقون في تلقيهم الأصوات بواسطة حاسة السمع التي هي في الجميع سواء إذن لكان أثر الموسيقى فيهم واحداً . وليس أدل على ذلك من اتفاق جميع الناس على كراهية الحركات العنيفة التي قد تفاجأ بها أثناء مرور سيارة أو قاطرة أو دوى مدفع أو ما شاكل هذا ، ذلك لأننا جميعاً في مثل هذه الأحوال نتفق في السماع وفي الأحساس

وإذن فالتأثر بالموسيقى لا يحدث بسمع الأصوات بطريق الأذن ، بل هو متعلق كذلك بظاهرة أخرى ، تلك الظاهرة تتصل بعاملين أحدهما يمكن تفسيره وتعريفه ، ذلك هو المنطق الصحيح ، الذي يتوافر دائماً في الموسيقى الصحيحة ، إذ الخطأ في الموسيقى خطأ في المنطق . والعامل الثاني لا يمكن تفسيره . وهو المتعلق بالشعور والأحساس ، والحرك في النفس لقواها المختلفة من السور ، والحزن ، والخوف وغيرها مما لا يمكن تحديده ، أو معرفة كنهه ، وهذا الأخير هو سر الفنون الجميلة على الإطلاق والموسيقى بوجه خاص بل ذلك هو نعمة تلك الفنون على الناس ، إذ لو استطعنا

# كلوت بك والموسيقى

الطبيب العالم ، والجراح البارز الدكتور أ. ب. كلوت بك ، شغل وظيفة المفتش العام للصحة العامة الملكية والمصرية بالقطر المصري ، وكان رئيساً لمجلس الصحة بمصر في عهد رأس الأسرة العلوية مصلح مصر الأكبر محمد علي باشا

كان ، فوق تفضله في علوم الطب ، عالماً مؤرخاً قديراً ، ألف كتاباً قيباً شاملاً في وصف مصر بعد أن أقام بين ربوعها خمسة عشر عاماً ، تقصى فيها أحوال أهلها وعاداتهم وقشش طويلاً عن استعدادهم وعقيرتهم ، وشهد كتنفرج كل ما أدخل فيها من المستحدثات

وقد تولى نقل ذلك الكتاب إلى اللغة العربية ، في أسلوب جزل مبين ، الأستاذ الأكبر محمد محمود بك ، فرأت ، الموسيقى ، أن تتحف قراءها ببذة مما صوره ذلك العالم عن الموسيقى في ذلك العصر ليبتدوا وجها من وجوه الحياة الفنية فيه

وما دنا قد عرضنا لهذا الأمر فانا سنوالى التحدث عنه لنغير كلوت بك من مؤرخي ذلك العصر حتى نستوفيه ، ونزج القراء من عناد البحث فيه .

## الموسيقى العربية

الاصطلاحات الفنية في الموسيقى كما لوحظ ان بين الأغاني العامة في مصر والأغاني الشائعة في اسبانيا مشابهة في كثير منها . ذلك لأن العرب احتلوا البلاد الاسبانية زمناً طويلاً فكانت تلك الأغاني الشعبية بالأغاني المصرية بعض ما تركوه من آثارهم قبل رحيلهم عنها . والعرب هم الذين اخترعوا الطبل والأرغن . أما الموسيقى المصرية الحالية فلم تكن إلا فناً من الموسيقى العربية طراً عليه الفساد . وهي تمتاز بتقسيم الصوت إلى أقسام والأقسام إلى أجزاء صغيرة ، كما تمتاز باختلاف مقامها عن مقام الموسيقى الافرنجية ، ولا سيما من جهة عدم وجود المقامات فيها بالمرة (لهل يعني خلوها من تعدد الأصوات) . ومع هذا فان العرب يصمون تقسيمنا لمقام الصوت بوسمة النقص والعيب ويحلونه هم إلى أثلاث وأرباع وأثمان . وهذه المسافات من الصغر والدقة بحيث يتعذر على السمع تقديرها . ولقد تدرج هذا التقسيم يتعذر بل يستحيل على الأوروبيين تقليد الموسيقى

يميل المصريون ميلاً شديداً إلى الموسيقى ولكنهم يرون أنه مما لا يليق برجل الجد والعمل أن يخصص بعض وقته لدرسها والتدرب عليها . ولكنهم لميلهم الفريزي لها تراهم جميعاً من رجال ونساء وأطفال يتلون بها في أوقات فراغهم أو أثناء ممارستهم لأعمالهم وبلغ من شدة ميلهم اليها أنهم يملكون في المدارس ترتيل الآيات القرآنية بانغام محدودة وأوزان معينة

ومعلوم أن العرب تلقوا عن الأقدمين ما قرروه من القواعد والأساليب في الموسيقى وزادوا عليه زيادة كبيرة ولم يطلقوا على هذا الفن اسماً من ألفاظ لغتهم بل احتفظوا للدلالة على أصله اليوناني بلفظ الموسيقى الذي ما برحوا يسمونه به حتى الآن

وقد لوحظ أنهم أخذوا عن الهنود والفرس جملة من

المصرية ، وإن يكن أهل البلاد يدركونها ويلتقطونها بسهولة تامة

والأوربيون إذا سمعوا الموسيقى العربية ، لا يشغرون بشئ. غير ذلك الشعور الذى يبيت فى نفوسهم الحزن والشجو على أن اتصافها بهذا الوصف الخاص ، مضافا اليه بساطة الانغام التى تتألف من مقامات صغيرة العدد جداً ، للدلالة على بضعة أسطر من الغناء ، يعطيها فى الغالب حلاوة تستوى الاسماع . ومهما يكن من آراء الغربيين فى محاسن الموسيقى العربية أو مقابحها ، فمن المجمع عليه الاعتراف بما فى أصوات المؤذنين من خصائص الجمال والجلال . أثناء دعوتهم الناس من أعلى المآذن إلى أداء الصلاة .

أما المصريون فسيروا التأثير بأصوات المطربين منهم بالأغاني والأناشيد وهم يشجعونهم على الأحسان ويستقرونها إلى الاجادة بما يوجهونه إليهم من عبارات الاستحسان والتحفيز التى يعبرون بها عن شعورهم ، إذ يصيحون بلفظ الجلالة قائلين « الله » كلما بلغ الطرب بهم قصاره ، فكأنهم يقصدون بإيراد ذلك اللفظ المعنى الآتى مقدرا : « أحسنت أحسن الله اليك ! » أو : « صوتك رخيح حفظ الله صوتك ! »

#### استعداد المصريين لسماع الموسيقى

يمل المصريون إلى سماع الموسيقى منذ قديم الزمان ، وما برح هذا الاستعداد الفطرى باقياً فيهم حتى الآن ، فانجم الانعام واتزانها وضبط قوافيها سليفة فيهم ، حتى أنك ترى الناس إذا أرادوا التعاون على أداء عمل ، قاموا به على أحسن ما يراى بفضل ذلك الاستعداد الفطرى الذى ينظم حركاتهم أثناء عملهم فيعاونهم نظامهم على أدائه مع الاتقان والسرعة ، ويتمكنون فى الأعمال التى يستدعى أداؤها اشتراك الأيدي العاملة اشتراكا مقرونا بالأجاء المنظم ، من الحصول على هذا الأجاء بالتنى بصوت واحد .

ولبعض الصناعات عندهم أغان خاصة يقصد بالتنى بها التعاون على إنجازها بالسرعة والدقة . فللراكية أغانيهم وأناشيدهم التى إذا تنغوا بها وأشدوها مهدت لهم القيام بمهمة جر المراكب بالبيان فى الأوقات التى لا تكون فيها الرياح موافقة ، وللسقايين من هذه الأغاني والأناشيد ما يساعدهم على ملء قريهم بالماء وحملها وتفرغها . وهكذا بالنسبة لكل صنعة وحرقة ، وإذا تذكرنا أن بعض شعراء الأعصر القديمة مثل ( إيشيل ) و ( ماريال ) و ( أوفيس ) قد استرسلوا فى وصف محاسن الأغاني النبيلة ، استطعنا أن نعلم ، على سبيل الترجيح ، بأن الأغاني التى ما برح نوتية نهر النيل يتغنون بها أثناء تسييرهم السفن فيه ، هى عين الأغاني التى كانت صفتها ترجعان صداها قبل بضعة ألوف من السنين ، ولكل طبقة من الأمة أغانيها الخاصة بها . أما أغاني طبقة العلماء فتستروح منها رائحة الجد والوقار والشدّة ، لأن أغاني الغرام وأناشيد الحب والهيام لا توافق بالطبع أمرجيتهم ولا تنفق مع هيبتهم وكرامة مركزهم .

#### آلات الموسيقى عند المصريين

لدى المصريين آلات موسيقية كثيرة خاصة بهم هى من أبسط ما عرف من الآلات وأوفقها للحالة الفطرية ، نذكر منها الطبل البدوى وهو من النحاس ويشبه المرجل ( الدست ) غطيت فنتحه بالرق ، والنقاير وتستعمل فى الموكب ، والسكاسات وتستعمل فيها أيضا ، ثم الصنوج ( الساجات ) وهى أشبه شئ بكاسات صغيرة من النحاس توقع الراقصات عليها حركات رقصهن ، والدف . الطار . ويشبه طبل البشكس ، والدربكة وهى شكل مغروطى الشكل ينتهى بأنوبة مجوفة . وتمسك بأحدى اليدين بينما تدق اليد الأخرى على الرق الممدودة فوق فنتحها ، وبالجملة

وفي مصر مغنيات يسمين بالعوامل ، مفردة عامة ، وهي كلمة أطلقها الأوروبيون على جميع الراقصات من غير تمييز ولا استثناء ، مع أنه ليس في هذا الإطلاق شيء من الصواب ، ويقدر المصريون كثيراً مهارة العوامل وحذقن في صناعتن ، واعتاد نساء الأغنية أن يأتين بهن إلى داخل حرمهن ليسمعوهن أغانيهن المقترنة بدقات الطار والدربكة ، بينما يكون رب المنزل وأصدقائه من المدعوين مجتمعين بصحن الدار ليشنفوا ألسماعهم بتلك الأنغام ، والعوامل الشهيرات بالحنق والبراعة في صناعتن تدفع لهن الأجور العالية وتقدم الهدايا النفيسة .

وأغاني العوامل شديدة التشابه والتجانس لانتبت الأذن أن تمل لهذا السبب سماعها ، ومن هذا الوجه لاملح للمقارنة بينهن ومغنياتنا اللاتي يمتزجن برغامة الصوت ونعومته ورنينه . ومن المغنين من لا خلاف في جمال أصواتهم وحسنها ، وهم يتوخون من مقامات الصوت ، الجبر الصكرواني وبالجملة الأصوات الحادة ، حتى تراه وقد انتفخت أوداجهم لهذا الغرض وتكلفوا ما فوق طاقهم للحفاظة على المقامات العالية من الصوت أطول ما استطاعوا من الزمن ، وهيتهم في هذه الحالة لمن أغرب ما تقع عليه الابصار ، لأنهم عقب هذا الانتفاخ يطرُقون برؤوسهم ويضعون أصابعهم في آذانهم ويحيطونها بتجويف كفوفهم ويخرجون الأصوات من حلوهم بأقصى مجهودهم .

#### الموسيقى الأوروبية في الجبسة المصرية

لما تم تنظيم الجيش المصري وكانت الحكومة المصرية تعلم أن لكل أورة في الجيوش الأوروبية موسيقى خاصة بها ، أرادت هذه الحكومة أن لا تكون من هذه الجهة دون غيرها من حكومات الغرب فاستدعت إلى مصر طائفة من الموسيقيين الفرنسيين عهدت رياستها إلى مؤلف حاذق

فشكلها يشبه شكل القمع الكبير ، وهي كثيرة الشيوخ في القطر المصري ، والمصريون يستخرجون منها أصوات مقبولة في السمع ويمزجون أنغامها مزجا غريباً . ومن آلاتهم الموسيقية الهوائية الناي والصفارة والزمارة التي يميل نوتة النيل إلى الزم بها .

أما الآلات الوترية فأبسطها تلك الآلة ذات الوتر الواحد المعروفة بالربابة ، وهي التي يوقع المحدثون والشعراء عليها أنغامهم أثناء روايتهم للقصص . والربابة آلة جديرة بالذكر فانها عبارة عن كنجة لا تجوف لها يستخرج المصريون منها أنغاماً شجية يخيل لسامعها أنها أصوات بشرية ، واستخراج الأصوات منها بواسطة القوس . والآلات الأخرى التي من هذا القبيل هي الكنجة وهي ذات وترين يتألف كلاهما من أكثر من خمسين شعرة من شعر الخيل منضمة إلى بعضها ، إذ أن تجوفها عبارة عن ثلاثة أرباع جوزة هند مثقوبة بثقوب صغيرة ، والقيثارة الحبشية وتشبه العود القديم ، والقانون ، والعود وهو قيثارة ذات سبعة أوتار تهتز بفعل ريشة تمسك باليد .

#### المغنون المصريون

المغنون الذين صناعتهم الغناء يسمون بالآلاتية ، مفردة آلاتي ، وتتألف منهم في مصر طبقة مختقرة فاسدة الأخلاق ، إذا جرى بهم إلى أحد منازل الخاصة تقاضوا أجراً لا يتجاوز ما يسدل ثلاثة فرنكات إلى أربعة عن الليلة الواحدة ، والمدعوون لسماعهم يدفعون عليهم عادة ، من محض كرمهم ، شيئاً من المال يضاف إلى تلك الأجرة الزهيدة ، وتقدم إليهم أثناء الغناء المشروبات الخرية كالمرق وغيره وهم يفرطون في شربها إذ يحدث أحياناً وقد لعبت الخمر بعقولهم أن يفقدوا رشدهم ويسقطوا على الأرض .

من مشاهير المؤلفين الأسبانيين في الفنون الموسيقية ، فأنشأ هذا الأستاذ بيلدة الحانقاء ، حيث كان ميدان تعليم الجيش وأركان الحرب ، معبداً للموسيقى ، جمع بين جذرائه ما تبنى تليذ ، فتعلم هؤلاء الطلبة الموسيقى الأوربية الصوتية ، وتدرّبوا على الضرب بالآلات ، وكما أنهم استعاروا من آلاتنا الموسيقية ، كذلك أخذوا عنا أدوارنا الحربية وأغانيها العسكرية .

شعب بارغامه على حفظ عبارات فصيحة نغمة بلغة لا يفهمونها لأنها غير لغتهم . وعلى هذا فالمصريون الذين يغنى عليهم سرورا إذا سمعوا أغاني الغنّين والآلاتية منهم ، وهى على ما عرفت من التجانس والتشابه الباعثين على الملل لا يشعرون حين سماعهم الآلات والأدوار الموسيقية إلا بالملل وانحراف المزاج وإذا كان من الآلات الأوربية ما يلتذون بسماعه وتحسن في نظرهم رؤيته فهو الطبل الكبير ، أما الآلات الأخرى فأصواتها في حكمهم خليط لا يستحق الاهتمام والاعتبار . وكان الواجب والصواب في آن واحد ، أن يستدعى إلى مصر فريق من الفنانين في الموسيقى القادرين على إدراك مغازى الموسيقى العربية وعبريتها ليركبوا منها موسيقى خاصة يكون للآلات الموسيقية الوطنية نصيب من مجموعة آلاتها . وهذه الوسيلة كان يمكن التأثير في نفوس الجنود المصريين تأثيراً موسيقياً لا ريب فيه .

وبدعى أنه ما كان لموسيقانا أن تجدد بين أناس لا يهتمون بها ، ولا ينفق لهم قلب عند سماعها ، أن تؤدي أداء حسناً بمعرفتهم ، فلم يكن من الغريب إذن أن تقر الحكومة ما قررت من إلغاء معهد الحانقاء الموسيقى ، الذى كان ، بالرغم من الموانع والصعوبات السالفة ، ينشئ عدداً لا بأس به من الموسيقيين الأكفأ القادرين ، وقد استعاضوا عنه بأن جعلوا في كل أورطة من الجيش معلماً أورياً للموسيقى ، ولكن ما كان بميسور لمعلم واحد أن يحجز ذهنه نظرية الآلات المراد استعمالها جميعاً ولا طريقة استخراج الأصوات منها ، لذا كان متعذراً على الموسيقى العسكرية المصرية أن تتجارى الموسيقى الأوربية ، ولو ترك المصريون وشأنهم في تطبيق الموسيقى الأوربية ، على حاجاتهم لتطرق إليها الفساد والاختلال بلا ريب .

وفي هذا المقام لا يسعنى إلا الاعتراف بأبني بالرغم من سرورى واعتباطى لسباع أنفاننا الوطنية وأناشيدنا العسكرية تردددها الأجواء على مقتضى إيقاع تلك الأنغام والأناشيد ، إلى غايات الفوز والفخار في المكان الذى سار أبطالنا فيه قبل ثلاثين عاما ، لم أشعر قط بمثل ذلك الاعتباط والسرور لمناسبة استعارة المصريين لها منا ، ونفلمم إياها عنا من غير تحوير ولا تبديل ، فإن موسيقانا لا تؤثر بالمرّة في المصريين ، حتى أن أنشودة للمارسييليز الوطنية التي يعرفونها من قبل ويميزونها على غيرها من الأناشيد الفرنسية ويسمونها بأنشودة بونابرت لا تهز وترأ واحدا من أوتار أفئدتهم ، ولا تنشرح لها صدورهم ، ولا تميل إلى التقاطحأ سماعهم ، دع أن مطالبة المصريين باستعمال آلاتنا الموسيقية والتنسنى بأناشيدها الخاصة لم يتوافر معه الغرض المطلوب من الموسيقى العسكرية فأن حكومات أوربا لما أنشأت كل منها موسيقاها العسكرية كانت لا ترى إلا إلى غرض واحد وهو التأثير في العساكر بقوة تثب فيهم النشاط والحماس والهمة .

ولا مشاحة في أن الموسيقى لغة ، ولغة فصيحة تؤثر في جميع الناس وطوائهم تأثيرا عظيما ، ولكن إرغام المصريين على سماع أدوارنا الموسيقية وأدائها بآلات غير التي ألّفوها قد أوقع الذين أرادوا هذا الإصلاح المكوس وقاموا به ، في عين الخطأ الذى وقع فيه من يريد تحريك

# بحوث عليّة

## صوت الحَصِيان

كمقوبة تحل بأسرى الحروب والمغلوبين على أمرهم . وكذلك وجد في الممالك الآسيوية أمم حتمت عليها دياناتها نزع تلك الغدد . بل لقد كانت كهنة الإلهة « ديانا » إلهة الجمال عند اليونان ، يستخدمون الحَصِيان في خدمتها . وبرغم ما وجه من الاستهجان لهذه العادة القبيحة في كل الصور فإنه لم يستطع التغلب عليها ، وقد ذاعت في دولة الرومان حتى اضطرت قيصرتها ، أمثال قيصر وقسطنطين الأكبر إلى إصدار تشريع بتحريمها وسن عقوبة لمن يأتيها .

وقد تسربت هذه العادة في الأمم حتى بلغت العصور الحديثة فظهرت حتى في أكثر الممالك رقياً ومدنية .

وإننا لنرى في إيطاليا في القرن الثامن عشر أكثر من ٤٠٠٠ طفل تزعم لهم تلك الغدد ، غير أن السبب الذي حدا بإيطاليا إلى ذلك مخالف لما أسلفنا ذكره عند الممالك القديمة أو الأمم غير المتحضرة ، ذلك بأن إيطاليا قصدت إلى الانتفاع بأصوات هؤلاء الحَصِيان واستخدامهم في التراتيل الكنسية والغناء في الأوبرا نظراً لما كانت تمتاز به أصواتهم من المميزات التي سنوضحها فيما يلي :

متى أزيلت غدد أعضاء التناسل في سن الطفولة لا ينمو الجسم نموه الطبيعي ، بل تنمو الأطراف ويبقى الجسم جسم طفل . وإن أصدق وصف له في هذه الحال أنه يصير « طفلاً عجوزاً » ، فلا تنبت له الحية ، ولا تظهر فيه أي مميزات الرجل . وكذلك الحال في صوته فإنه

وإذ عالجنا ، فيما سلف ، الكلام عن الصوت الإنساني في شتى مراحل الحياة ، ومبلغ نمائه أو ضعفه في مختلف الأدوار التي يمر بها الإنسان فوصفنا صوت الرضيع ، فصوت الطفل ، فصور البلوغ ، فدور الشباب ، فالصوت في دور الشيخوخة ، فأتينا ، استكمالاً للبحث ، نعالج الكلام عن الصوت الإنساني في دورٍ وإن لم يشترك فيه الناس جميعاً ، فإن فئة كبيرة منهم ساهمت فيه وكان لها في التاريخ الموسيقى شأن أي شأن ، تلك هي « فئة الحَصِيان » .

لقد ظهر لنا أثر الجهاز التناسلي في الصوت ، وتجلى هذا الأثر في حالتين : أولاً نماء الصوت وقوته في دور البلوغ ، وثانيتهما ضعفه في دور الشيخوخة ، وارتباط أثر هاتين الحالتين بقوة الجهاز التناسلي وضعفه . واليوم نقوم على ذلك حجة ثالثة يظهرها بحثنا عن « صوت الحَصِيان » .

كان من عادات بعض الأمم ، التي كان حفظها من المدنية قليلاً أو يكاد يكون معدوماً ، قطع غدد أعضاء التناسل وإزالتها من البدن حتى يحرم صاحبها استعمال وظائفها الطبيعية ويمكن استخدامه حيثشذ في خدمة السيدات بطمأنينة . كذلك وجدت تلك العادة في الممالك القديمة

يشي صوت طفل ، والحقيقة أنه يتغير قليلا فيصير صوتا غريباً لا هو بصوت الطفل ، ولا بصوت الرجل ، ولا بصوت المرأة وإن كان إلى هذا الأخير أقرب . وأكثر من اشتهر بالغناء من تلك الطائفة كانوا من صوت « السوبرانو » وهو الصوت الحاد من أصوات النساء . وسبب عدم نمو صوت الأطفال الذين تنزع غدهم التناسلية هو عجز نمو حناجرهم نمواً يبلغ نمو حناجر الرجال ، بل تبقى غضاريفها رقيقة لينة كما كانت عليه في حالة الطفولة .

إلا أن صوت الحنصيان يكون ذا استعداد خاص للتزيين والتربية الفنية . وهو صوت حلو متميز ، يجمع بين رقة صوت الطفولة ، وقوة الصوت وشدة بسبب نماء صدر الرجل وربتيه . ومن أجل ذلك استخدمتهم الكنيسة في أوروبا ، سيما في إيطاليا ، وفضلت أصواتهم على أصوات النساء والأطفال الذين هم في طبقتهم فضلاً عن أن الرجال أحفظ من الأطفال لقديسة الكنيسة وما يرتل فيها .

وبلغت شهرة أصوات الحنصيان أوجها في القرن السابع عشر والثامن عشر . بل إننا لندعش من شديد إعجاب ككتاب ذلك العصر في وصفهم هذه الأصوات وحلاوتها بما ينهض حجة لإيطاليا ويقوم عندها لها من استعمال هذه العادة . ومن أولئك الكتاب من يحدثنا بأن الجماهير كانوا يستقبلون أولئك المغنين بهتافات عالية فيها التورية والرضاء عن تلك العادة فيهتفون « *Obenedetto* » ومعناه « يبارك الله في السكين » . وإنهم ليبالغون في « حلاوة » صوت هؤلاء الناس ويقولون إنه محال أن يتخيل الإنسان سحر هذا الصوت إذا لم يسعده الحظ بسعاه فعلاً . وكان الحنصيان من المغنين يتقاضون أجوراً باهظة ، وقد ينهض هذا دليلاً آخر على الارتياح لقبول هذه العادة . وأكبر من اشتهر بإيطاليا بالغناء من

أعلام تلك الفترة في القرنين السابع عشر والثامن عشر « لوريتو فيكتور *Loreto Vittori* » و « فارينيلي *Farinelli* » و « كفاريلي *Caffarelli* » و « مارشيزي *Marchesi* » و « فيلوتي *Velluti* » الذي عاش حتى الصف الثاني من القرن التاسع عشر « مات عام ١٨٦١ » . ولا يزال بين المغنين في إيطاليا حنصيان إلى اليوم .

على أن استخدام الحنصيان في الغناء لم يكن مقصوراً على العصور الحديثة ، وما كان منشؤه أوروبا ، إنما وجد في الشرق قديماً ، سيما عند الفرس والبيزنطيين .

بل لقد كان احترام الغناء في العصر الجاهلي مقصوراً على طبقة القيان من المطربات ، وظل كذلك حتى أول عهد الدولة الأموية حيث أخذ الثلبان والخنثون يتعاطون الغناء ويمحرفونه وأحسب أن العرب قد حاكوا الفرس والبيزنطيين في هذا . حتى لقد كان المغنون في ذلك العصر يتشبهون بالنساء في كثير من عاداتهن وأطوارهن .

وأول من اشتهر من هؤلاء الخنثيين « طويس » ويمرئى إليه أنه أول من غنى بالعريّة غناء يدخل في الإيقاع وكان لا يضرب بالعود وإنما كان ينقر بالدف . ويسمى بالمرجع لتريعه في الشكل . كذلك اشتهر من معاصريه من الخنثيين « الدلال » و « هيث أو هتب » .

ذلك فيما يخص بالحنصيان من الرجال ، أما النساء فقد أظهرت التجارب أن إزالة الغدد التناسلية فيهن لا يكون لها ما رأيناه في الرجال من الأثر . وتعليل ذلك أنه لا يقع في الأحوال الطبيعية تغيير كبير في صوت الأنثى عند بلوغها ، وإذن فليس هناك أي أثر يحده نزع غدد أعضائها التناسلية ، فانه لا يكاد يوجد بين صوت الطفلة والمرأة فارق كالذي يوجد بين صوت الطفل والرجل .

# بحوث فنية

## حول لحن شـدّ عربان

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالغنّيش الموسيقى بوزارة المعارف

عربان ( وينطق في مصر ( شطّ عربان ) إلا أنه يكتب ( شتّ عربان ) كما هو مدوّن في جميع الكتب والمؤلفات الموسيقية التركية . وكلمة ( شتّ ) معناها تصوير ،

\*\*\*

ورداً على ذلك أقول :

هذا اللحن عربي الأصل ويتكوّن اسمه من لفظتين : ( شدّ ) مصدر شدّ يشدّ من باب ضرب بمعنى قوى . و ( عربان ) بالضم وهو العربون أو مقدمة البيع والشراء ونونه أصلية ، وفي الحديث نهى عن بيع العربان وتفسيره لا تبع ما ليس عندك لما فيه من الغرر . و ( شدّ عربان ) معناها تعزيز العربون أو تقوية المقدمة . وكلمة ( شدّ ) بالدال واردة في التعابير الموسيقية العربية القديمة ويصطلح بها على التقوية بالغماز الأعلى . ومن ذلك تسميتهنّ نعمة جواب البوسليك ( بحسني شدّ ) بمعنى غماز الحسني الأعلى . ومن ذلك نعرف سبب تسمية

يسرى أن يناقشني حضرات قراء هذه المجلة ما أكتبه من أبحاث في المقامات فقد اعترى الألحان العربية كثير من التغير والتبدّل أوشك أن يودى بعملها فوصلت إلى أيدينا مشوهة مسموخة . ولما كان رائدنا الاخلاص للفن ذاته فواجبنا التعاون للوصول إلى الحقائق فتبعنا ونسير عليها ونقضى بذلك على غائلة القوضى التي تكاد تكتمسح لموسيقى العربية ... والحقيقة بنت البحث

\*\*\*

وجّه إلى حضرة الفاضل الغيور عبد الحميد رفعت شحّة أفندي من رأس التين بالاسكندرية بعض ملاحظات على ما كتبه بالمعدّد التاسع من هذه المجلة عن لحن شدّ عربان سأذكرها بنصّها وأجيب عليها فيما يلي :

\*\*\*

(١) قال - بعد الديباجة :

« اسم هذا اللحن وإن كان ينطقه الأتراك ( شدّ



اللحن ( بشد عربان ) لأن ذا الأربع الأعلى منه ( شد )  
أى غماز لذى الأربع الأسفل وهو مقدمة اللحن .  
أو صدره

قد ورد ذكر هذا اللحن في الرسالة الشامية مكتوبا  
بالدال والرسالة مطبوعة عام ١٢٤٦ هجرية وليس هناك من  
المطبوعات التركية ما هو أقدم من ذلك ومدون فيه اسم  
اللحن بالناء حتى نشك في عروبه ونسبه إلى الأتراك

اللحن عربى ، وعربى صميم ، وقد أخذته الأتراك عن  
العرب ولم يتداول بينهم إلا بعد تعديله ومسخه جسا  
واسما . ولهذا أدخل بعضهم على اسمه كلمة ( شت ) بمعنى  
تصوير ، والتصوير لم يكن معروفاً عند العرب بل هو  
من ابتكار المستحدثين

على أن الذين أدخلوا كلمة ( شت ) ضمن اسم اللحن  
كانوا مخطين ، لأن كلمة ( عربان ) عند الأتراك يقابلها  
( عرباء ) عند العرب ، فشت عربان ، معناها ، تصوير  
لحن العرباء ، وهى تسمية لا تنطبق على اللحن ويجب أن  
نرمى بها عرض الحائط

والحقيقة أن الأتراك أنفسهم فى لبس من اسم هذا  
اللحن ، ولم يجمعوا فى د جيع الكتب والمؤلفات الموسيقية  
التركية ، كما يقول حضرته على كتابته بالناء ، فهناك من  
مطبوعاتهم من يكتبها بالدال ومنها من يكتبها بالناء أو  
الطاء . ومنها - ما هو أدهى وأمر - من يكتبها ، شطر  
عربان ، ١١٠٠

اللحن من الحجاز للنوى أو من النوى مباشرة ثم يعمل  
بطريقة مقام النواثر فى الطبقة العليا ومن برده النوى  
يصير التسليم بطريقة مقام كردى مع استعمال برده العراق  
بدلا من برده العجم عشيران ( قرار العجم ) ويكون  
الركوز أخيراً على اليكاه ،

• ولو راجعتم حضرتكم بشرف شت عربان جميل بك  
وسامى شت عربان جميل بك وغيرها من المعزوفات  
التركية لوجدتم هذه الشروط التى ذكرتها لحضرتكم متوفرة  
ومراعاة بعناية

• وإن اتصالى الوثيق ببعض أقطاب الموسيقى الأتراك  
سهل لى مهمة التحقق من صحة ما أوردته لحضرتكم ، فقط  
ان الأتراك لم يهتموا بتمييز العراق من الكوشت فى  
التدوين كما يفعلون فى لحن الراس و غيره ... وهم يبررون  
هذا الخطأ الشائع عندهم فى التدوين بأن المفروض فى  
المازف أن يكون ملبأ بالمقامات الموسيقية ... ولو ان هذه  
الفكرة غير صحيحة ... وليست كافية  
• ويلاحظ انهم يدونون الشت عربان هكذا :



• ومن هذا نستنتج أن فى لحن الشت عربان  
يستعمل العراق بدلا من الكوشت ، وعلى ذلك فان  
اللحن لا يزال يحتفظ ببعض الأرباع الشرقية عند  
الأتراك أنفسهم ،

\*\*\*

ورداً على ذلك أقول :

أولاً - الاجراء لا دخل له فى تكوين اللحن  
ثانياً - آفة العلم رواه . ونحن نحارب فى الموسيقى

\*\*\*

(٢) استعرض - ما ذكرناه عن اللحن ثم قال :

« ولكن الحقيقة ان هذا اللحن لم يفقد الأرباع  
الشرقية عند الأتراك أنفسهم فهم يستعملونه هكذا » يبدأ

٥ - التدوين الذي تعجب منه حضرته صحيح لا عيب فيه إلا اختلاف الطبقة ، ولا مبرر لتخطئه .

\*\*\*

(٣) ثم قال - وفقه الله ،

« ويسرى أن ألفت نظر حضرتكم إلى أن اللحن لا يعادل المجازكار مصوراً على اليكاه مطلقاً ... لأن للمجازكار طريقة أخرى مخالفة خلافاً بيناً ، إذ لا ينبغي على حضرتكم أنه يجري باظهار لحن التكرير مصوراً على المجهاركاه ويكون التسليم يباقي درجات اللحن الأصلية وهو المجهاركاه ،

\*\*\*

وردأ على ذلك قول :

أما وقد أثبتنا أن لا عراق في اللحن فقد أصبح مطابقاً في تكوينه للحن المجازكار المصور على اليكاه تماماً ، ولا تختلف أبعاد درجاته عنه في شيء مطلقاً . ومن الخلط البين أن نعتقد أن اختلاف الأجزاء له دخل في مركز النغمات التكوينية

فلحن شد عربان مطابق للحن المجازكار المصور على اليكاه ، ويختلفان في الطريقة أو الهواء أو الطابع أو الاجراء أو ... أو ... كما نشاء .

\*\*\*

(٤) وقد بنى حضرته على زعم وجود العراق قصوراً فقال :

« والشئ عربان بما ظهر من وجود الأرباع الشرقية لا يعادله أي لحن من الألحان الغربية ،

\*\*\*

وقد انتهى العراك على العراق فأصبح اللحن أفرنجياً

\*\*\*

كل دراسة بالسماع . وما يقول حضرته من الأجزاء يلتزمه كل المؤلفين الأتراك ، فهناك كثير من المعزوفات والبشارف و . اللوحات ، لم يلتزم فيها هذا . فهل لحضرته أن يرشدنا إلى مصدر هذا الأجزاء حتى نأخذ منه على قدر مكانته الفنية

ثالثاً - إن صح ما يزعم حضرته أن جزل بك اختط لنفسه هذا الأجزاء أو التزمه - كأزوم ما لا يلزم - في بشرفه وسماحيه ، فغيرهما من المعزوفات التركية لم تلتزم ذلك ، رابعاً - اتهام الأتراك بعدم الاهتمام بتميز العراق من الكوشث في التدوين تترك الدفاع عنه لحضرات أقطاب الموسيقى المتصلين بحضرته . وما هو إلا محاولة للتجاسي خامساً - لنبعث في هل العراق ضمن نغمات شد عربان أم لا

١ - « شد عربان . وهذا في الحقيقة لحن المجاز مكرراً من ديوانين » ألفاظ الرسالة النهائية - وكلية ديوان هنا يقصد بها ذو الأربع

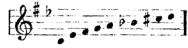
ولو استبدلنا الكوشث بالعراق لفسد المجاز الأول ب - المجازان المكون من اللحن يجب أن تكون نغائهما متوازيت ، بينهما بعد غاز ، وهذا هو سبب تسمية اللحن بشد عربان كما ذكرنا آنفاً ، ولو استبدلنا الكوشث بالعراق لوجب استبدال المجاز بنيم حجاز . وهذا غير موجود .

ج - شخصية اللحن تقوم على إظهار النواثر ، والعراق غير داخل في تكوينه

د - اللحن المقدم للثوثر من البارون دي ارتنجير والحن المقدم من المهد ، الأول صفحة ١٨٤ من كتاب المؤثر والثاني صفحة ١٩٨ منه ، لا أثر للعراق فيهما ولا ملاحظة للجنة المقامات التي كان يرأسها المرحوم رؤوف يكتنا بك عليها « صفحة ١٤٠ و ١٤١ من كتاب المؤثر »

(٥) ثم قال : معترضاً على طريقة تدوين اللحن :

« لاحظت عند تدوين حضرتكم للحن أن كتبتموه هكذا :



مع أني أعلم انه ما دامت السى ليست يمول في أساس القطعة فلا يصح كتابتها في المفتاح ثم وضع علامة يكار أمامها كلها صادقتا في القطعة ،

\*\*\*

ونجيب على ذلك بما يأتي :

معلوم أن هناك ثلاثة أنواع من الدواوين الصغيرة «المنيرة» وهي (١) طبيعية «ناتوريل» (٢) انسجامية «هارمونيك» (٣) غنائية «ميلوديك» ،

ومن النوع الأول تؤخذ دلائل المقامات «الآرماطورية» وما يلتزمه النوع الثاني من وجود حساس دائم في الصعود والهبوط يُتَّيَّر في جميع سير القطعة بعلامات عارضة . ويجرى مثل ذلك في التزام تغيير ذى الأربع الأعلى في الصعود فقط من رفع للحساس وفوق الأوسط في النوع الثالث «الميلوديك» باستعمال العلامات العارضة أيضاً مع عدم حذف علامات الرفع أو الخفض «البيمول أو الدييز» التكوينية من دليل المقام «الآرماطورية» .

\*\*\*

(٦) وقد أراد حضرة أنه يصلح هذا التدوين الذي زعم خطأ فقال :

« ولذا فاني أرى أن تدوين اللحن يكون هكذا :



سنغض الطرف عن الـ «سى» ، الخفضة رباعاً وصحتها بدون تخفيض مطلقاً . وأما وضع الـ «فا» ، دييز في المفتاح مع انتهاء اللحن على الـ «صول» ، فيدل على أن اللحن من نوع «الماجير» ، أي من فصيلة الماهور ، وهذا خطأ ، لأنه من فصيلة الحجاز أو البياتي ذى الحساس أي من نوع «المنيرة» ،

بقيت نقطة بحث هل هو لحن (صول منور) أو (دو منور) ، وينتهي على الثابت أو النواز . وهذه توضيحها شخصية للحن . وهي اظهار النواثر وتقضى باعتباره (دو منور) ، ودليل مقامه (الآرماطوريه) يحوى ثلاثة يمولات

\*\*\*

(٧) واختتم حضرته بتذكيرنا بقيمة ألحان اليكاه فقال : «أما وقد ذكرتكم حضرتكم ملخص ألحان اليكاه فاني أذكركم بهذه الألحان : كلزار . طرز جديد . رامش جان . لاله رخ . دلريا . غنجة رغان . غبر افشان . مجلس افروز . سلطانى نوى . عربان . شوق دل ... الخ راجياً أن تب تناولوها بالدرس بما عرف عنكم من الدقة وبعد النظر حتى تكونوا قد خصتم بذلك الألحان التي تقرر على اليكاه كلها .

\*\*\*

العفو ياسيدي . ليس في وسع أى انسان أن يستقصى جميع الألحان . ومؤتمر الموسيقى بما حوى من مثلى الممالك والأمم المختلفة لم يذكر أبى يستعرض من ألحان اليكاه سوى أربعة فإياك بفرد ضعيف مثلى

ولا يفوتكم أنني أكتب في مجلة ولست أدون قاموساً محيطاً أو موسوعة للألحان حتى أتعب أكبر عدد ممكن منها بل يكفى التنويه في هذا المجال بذكر الأشهر فالأشهر . والسلام .

# المُلْكُ لِلْمُوسِيقِيّينَ

## فريدريك الأكبر

### حياته الفنية في ولاية عهده

الموسيقى أشرف ما تطالبنا بهه الصور القديمة والحديثة  
«فريدريك الأكبر»

مات فريدريك الأول ، جد فريدريك الأكبر ، في  
اليوم الثاني من شهر مايو سنة ١٧١٣ فورث ملكه ولده  
غليوم الأول . كان ملكاً حديد العزم ، صلب الحزم ، في  
قسوة وغلظة ، لا يرحم التراخي في حقوق البلاد . ساس قصر  
هوهنزرن وأدار شؤنه بيد باطشة ، محت جو الموسيقى من  
أرجائه ونواحيه ، فطرد أعضاء الفرقة التي كانت لأبيه ، وكانوا  
أربعة وعشرين عازفاً بآلات النفخ ، وغدا البلاط البروسي  
خلواً من الموسيقى والأغاني حتى قال الناس بعد أن شهدوا  
تحول القصر إلى ذلك السكون « إنه قد مات » ، فهل كان الملك  
غليوم الأول « والد فريدريك الأكبر » يبعض الموسيقى ولا  
يميل إليها ؟ كلا ، لقد كان يحبها ، مشغوقاً بسماع ألحان وأوبرات  
الموسيقار المعروف « هندل Haendel » ، ولكنه كان مثقلاً  
بتكاليف المملكة فأصارته حاد الطبع ، عصب المزاج ، وكما صارح  
خلصاه أن العرش حمل ثقيل ينوء به الملوك المخلصون .  
وجه ذلك الملك الجبار هممه للجيش ليجعل ألمانيا بلداً عسكرياً

رهيباً ، وكان يرى من الشرف وتجاوز الاعتدال أن يتخصص  
بعض المال للأفانق على دار للأوبرا خاصة بقصره ، كما كان يفعل  
والده ، وليس من القصد أن يستبقى فرقة موسيقية ولو قليلة  
العدد . وقد حله هذا الاقتصاد على أن يقابل ضيوفه من ملوك  
الدول الأخرى ، دون أن يسمعهم نغمة ما في قصره على غير  
ما كان مألوفاً ؛ وهنا يحق أن يتساءل : إذن من أين ورث  
فريدريك الأكبر ، وإخوته العشرة تلك المواهب  
الموسيقية النادرة التي ظهرت فيهم جميعاً ؟

لقد ورثوها عن والديهم ، وعن جدهم وجدتهم  
« صوفيا شارلوت » ، التي كانت تحي في قصرها كثيراً من  
الحفلات الموسيقية ، والتي شيدت بالقصر في عهد زوجها  
« فريدريك الأول » داراً للأوبرا ، أحالها غليوم الأول  
في عهده إلى مخزن للهمات الحربية .

والعجيب أن غليوم الأول رغم عدم اهتمامه بأمر الموسيقى  
في قصره لم يحرم أولاده تعلمها ، ولم تزججه كثرة مراتهم ومدوامتهم  
عليها إلا ولي عهده « فريدريك » ، فقد ضنط الوالد على ميله  
الموسيقى ، وحاربه بكل ما أوتى من وسائل العنف والشدة ،  
ذلك بأنه رأى ولده مشغوقاً بالعزف بالصفارة ، والتبصر في  
الآداب الفرنسية ، والتأمل في شعره ، نخشى أن تضيق عليه هذه  
الفنون كثيراً مما يجب أن يتقنه من الفنون الحربية ، مع أن  
والده نفسه هو الذي أمر ، « بادی الرأي » بتلقينه فن الموسيقى

وحكم عليه يوما بالأعدام لولا شفاعته وفود المقاطعات الألمانية لديه برجاه العفو عنه لحبهم إياه .

كان غليوم الأول يعتقد أن ولده لن يصلح للحكم من بعده فقال ، في حسرة وتوجع ، « إن فريديك عازف وشاعر ، لا يستم مطلقاً بالمسكينة ، وستلغ بعدى كل أعالي » . ولقد تهكم عليه أبوه أبلغ تهكم في رسالة بعث بها إليه يقول « ما ذا لو استحضرت لك من باريس أستاذًا للصفارة معه اثنا عشرة آلة وطائفة كبيرة من الكتب الموسيقية ، وفرقة كاملة من الممثلين الهزليين وعشرات من الراقصات الفرنسيات والراقصين ، وأمرت ببناء مسرح خاص لك 11 لا شك أنك تفضل ذلك كله على مصاحبة فرقة المشاة الأقوياء التي تعتقد أن قوادها هم أسافل القوم » .

ولقد أكره الوالد في تلك الرسالة من استعمال الألفاظ الفرنسية زيادة في النكاية والتعرج . هنا لك أحسن الوالد وولي عهده العداء أحدهما للآخر ، وكان سبب ذلك تباین أميالم الطبيعية ، فقد كان الوالد عسكرياً بحسبه وروحه بينما كان ولده فناناً يسمى رداه العسكري « رداه الموت » . وكانت الوالد يحب الصيد والقنص ، والولد يفر منهما . ويرى الوالد في انكباب ولده على مطالعة الأدب الفرنسى ، وشغفه بالموسيقى مضیعة للوقت ، ويرى الابن في ذلك غذاء النفس ومتعة الروح . وكان هذا الاختلاف في الأميالم سبباً في شقاء فريديك المسكين الذى يتطلب منه والده الطاعة التامة . واحترام جميع الامور التي كان يصدرها في قسوة وغلظة .

ومن العدل أن نذكر العوامل التي أثرت على غليوم الأول ، حتى جعلته يفكر في الفنون هذا التفكير . ذلك أن والده فريديك الأول كان مشغوقاً جداً بمجفلات الرقص ذات القناع « الماسك » ، كما استحضرت الملكة

فدأ فريديك بتعلم البيانو وهو في السابعة من عمره ، وكان والده يُهدى إليه في الأعياد بعض القطع الموسيقية وقد ظل فريديك طوال حياته يوقع بألة البيانو من الآونة بعد الآونة غير أنها لم تكن آله المحبوبة .

ولقد تصادف أن زار فريديك سنة 1784 مدينة درسدن فشاهد فيها ، لأول مرة ، مسرحاً كبيراً كانت الفرقة الموسيقية التي تعمل فيه أشهر فرقة في كل أوروبا فأثرت فيه الموسيقى في تلك الليلة تأثيراً عميقاً لازمه طوال حياته . وقد تعرف هناك إلى الأستاذ « كوانز » *Quanz* ، أمير موقع بالصفارة والغولت ، في ذلك الوقت ، فاعترف فريديك أن يكون تلميذه ، وأن يتعلم العزف بتلك الآلة .

وإن المرء ليدش ، لماذا اختار فريديك الصفارة ، وقتلها على بقية الآلات الموسيقية ، مع أن صنعها ، في ذلك الوقت ، لم تكن رائجة ولا متقدمة ، بل كانت من الطراز القديم الذى يحتاج إلى قوة كبيرة في النفخ بما قد يؤثر على الرئتين ، وما لا يقدر عليه جسم فريديك الرقيق . ولم تكن الصفارة الحديثة « *Boehm* » قد اخترعت إذ ذاك فتوفر عليه كل تلك الأضرار ، فضلاً عن آلة البيانو كانت هي الآلة التي يقبل على تعلمها الطبقات العليا ، وقد بدأ فريديك فعلاً بالعزف بها في صفره .

لم يفكر فريديك في ذلك كله ، فقد كان قوى البنية ، ماضى العزيمة ، سمع أستاذه « كوانز » يعزف بصفارته فسحرته نهائياً . وصمم على تعلم تلك الآلة ، فتعلمها على من أعجب بعزفه . غير أن فريديك ، قد تنال في ميله للفنون ، وتعلق بصفارته تعلقاً شديداً معه والده بالحفورة على مستقبله . وطالما انتزع من يده تلك الصفارة ورمى بها ، وناوله بدلها سيفاً ، فلم يقل ذلك من مغالاة فريديك في العزف بها ، ولم يفتر من همة حتى اضطر والده أن يحرم عليه الاشتغال بالموسيقى والشعر تحريماً قاطعاً . ثم تجاوز الرحمة والخنان في هذه السبيل على ولده

ولو أتيح لعلوم الأول التنبؤ بالغيب لعلم أن ولده  
 فريدريك ذلك الشاعر العازف الأديب هو الذى سيوطد  
 عرش بلاده ، والذى سيلقبه التاريخ بلقب « الأكبر » ،  
 وسيكون أعظم ملوك ألمانيا وقاصرها .  
 أجل فقد سجل التاريخ لفريدريك الأكبر من البطولة  
 والعظمة وخدمة الوطن ورفعته والبلوغ به غايات المجد  
 والجلال ، مالم يسجله الملك قبله ولا بعده .  
 فهل حالت الموسيقى بينه وبين البطولة الخالدة ؟ إن  
 التاريخ أعدل الشهود وأصدق المعاصرين ، تصاحب سطره  
 كلها « كلا كلا فان فريدريك الأكبر صنع لوطنه ،  
 عسكرياً ، وأديباً ، ومفناً ، مازال آثاره . أبقى على الزمن  
 الباقي من الزمن » .

صوفيا شارلوت فرقة للأوبرا خاصة بالقصر كما قدمنا .  
 وكان غليوم . وهو حديث السن يكره كل تلك الملاهي  
 التى تجرى فى القصر . وكانت أفكاره جدية تنبئ كلها  
 ناحية العمل ، حتى أنه فى عام ١٧٠٠ وقد أرغمود على  
 الاشتراك فى تلك الحفلات المقنعة ، وكان عليه أن يلبس  
 وجهاً مستعاراً ، وبدلة خاصة بالقتيل ، فر من المدينة  
 هارباً ، فلما مات فريدريك الأول تنفس غليوم الصعداء  
 ظناً أنه قد تحلص من تلك المهازل وأنه سيقضى على كل  
 ما كان يجرى منها بالقصر فى عهد أبيه لذلك أفزعه أن  
 يرى ولّى عهد فريدريك مثلاً من أمثال أبيه ، فزعم على  
 محاربه بكل قسوة ممكنة حتى يقضى على ذلك الداء فى  
 ولده الذى كان يعتقد أنه سيكون سيئاً فى زوال ملكه

## معجزة القرن العشرين

أثمان فى غاية المبادأة  
 وبالتسيط

بمحلات

عزيز بولس

مصر

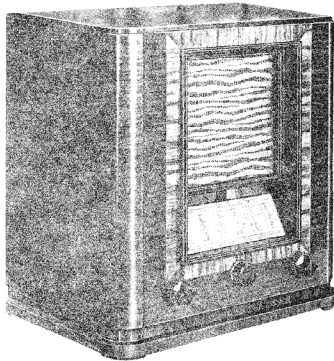
٧٣ شارع ابراهيم باشا

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

١٨ شارع فواد الأول

تلفون ٢٢٣٠٥



قبل شراء

أي جهاز راديو

تتصلح

أن تسمع وتشاهد

الجهاز ذو الشهرة العالمية

من ماركة

تلفونكن

٣ موجات

الشامل

مئاة الصنع . دقة النغم .

أناقة الشكل . شدة الحساسية

فضلا عن قوة لمبانه الشهيرة

الى لامليل لها

# الموسيقى في الحروف العربية

لحضره الكاتب الأديب صاحب التوقيع

وعبرت عن المعاني الكلية تعبيراً تاماً موسيقياً .  
ثم صارت ثلاثية . ثم رباعية . وتعرضت إلى عوامل  
من الأبدال والقلب تكاثرت بها حتى صارت اللغة غنية كل  
الغنى بمفرداتها الكثيرة .

ويذكرون في كتب فقه اللغة أن الحرف الثالث من  
كل كلمة كانت ثنائية إنما يعبر عن معنى جزئى للبنى الكلى  
العام الذى تفيد تلك الكلمة الثنائية ، ويستشهدون على  
ذلك بمادة ( ق ط ) التى تفيد القطع فائدة عامة . ويذكرون  
كيف تطورت تلك الكلمة إلى قَطَبَ وقَطَر وقَطَشَ وقَطَعَ  
وقَطَفَ وقَطَلَ وقَطَمَ وقَطَنَ . وكلها تفيد القطع معنى  
كليا ، إلا أنه يختلف فى كل منها عن الأخرى ، وبطول بنا  
الكلام إذا بيانه فى كل كلمة ، ونحيل الفارى . إلى كتب  
اللغة ومعاجمها ليتبين هذا الفرق وذلك الاختلاف فى المعنى  
ويستشهدون على الأبدال وأثره فى مادة ( قط ) نفسها

إلى ورود قَبَ ، وقَدَ ، وقَرَّ ، وقَصَّ ، وكلها تفيد القطع معنى  
كليا ولو أنه يختلف فى كل منها عنه فى الأخرى .

وقد لوحظ أن الأبدال إنما يكون فى الحروف المتقاربة  
المخرج والنغم ولذا استنبط علماء اللغة قانونهم المشهور .  
« الألفاظ المتعاقبة الحروف متعاقبة المعانى » .

هذا فيما يختص بالكلمة من حيث هى وحدة الكلام ، أما  
فما يختص بها من حيث ترتيب حروفها فذلك موضع الغرابة  
والإعجاب فى اللغة العربية .

فلا يحسب إنسان أن الحروف العربية قد ركبت منها الكلمات  
اعتباطاً ، كلا فإن الحروف قد رتبت ترتيباً خاصاً حيث تدل :

تشبه اللفظ العربية وما فيها من الجلال الفنى ، وبسلامة  
فطرة الذين ارتجلوها ، حيث لامعوا بين اللفظ العربى  
وبين معناه ملازمة موسيقية تامة ، مما يدل على أن الموسيقى  
فى ذاتها شئ فطرى ، يسيطر على الإنسان حتى فى حياته  
البداية الساذجة ، ويؤثر فى مرافقه جميعاً بأبلغ تأثير .  
وسنحاول ، فى هذا البحث المتواضع ، أن نثبت أن  
اللغة العربية أفاضلها ومعانيها ، قد اتخذت من الموسيقى  
مكناً وسنداً ، وأنها قد اعتمدت عليها فى الدلالة والوضوح  
عما ينطق بفضل الموسيقى ، ويدل على عظم خطرها .  
ومن المعلوم أن وحدة الكلام هى الكلمة ، وأن  
الإنسان قد نطق بالكلمات قبل أن يعرف أسماء الحروف  
ولذا عدلنا عن الطريقة القديمة فى تلقين التلاميذ حروف  
المهجا ، إلى الطريقة الحديثة فى تلقينهم كلمات تتدرج بعد  
ذلك إلى تحليلها إلى حروف .

أى أن الإنسان الأول لم ينطق بالجيم والسين واللام  
مفردة بل نطق أولاً بالكلمات ثم بالجل . وما عرف الحروف  
إلا بعد استقرار المدينة ، وبلوغ درجة من الكمال نسبية .  
وما لا مشاحة فيه أن الحروف العربية قد قسمت إلى  
طوائف تترجم كل طائفة منها عن معنى كلى خاص يتفرع  
إلى معان أخرى لا تنتهى . فهناك حروف الأطباق ، وحروف  
الصغير ، وحروف الرقة ، وحروف الحلق . وإليك إذا  
نظمت بكل حرف من هؤلاء وجدت له صوتاً موسيقياً  
يناسب المعنى الكلى لطاقتها .

والمثقف عليه أن الكلمات العربية بدأت ثنائية المبنى ،

أولا - على تطورات المعنى وأجزائه .

ثانيا - مناسبة الجرس الموسيقى لهذا المعنى ومحاكاته  
ومن هنا استنبط العلماء القانون اللغوى المشهور «الآلفاظ  
قوالب المعاني» .

ولنضرب للقارىء مثالين يوضحان ما نقول :

أولا - فى الفعل «جرّ» . الجيم حرف شدة وإطباق  
والراء حرف يدل على التقلقل والتكرار . ولما كان الجر  
فى أوله صعبا جعلت الجيم فى أول الكلمة . ولما كان الشيء  
المجرور يتقلقل على الأرض ويكون له صوت متكرر  
أتى بحرف الراء وجعل بعد الجيم ، لأن هذا التقلقل إنما  
يحمى بعد البدء فى الجر ومعاناة شدته .

ثانيا - فى الفعل «شدّ» . لو قلنا «شدّ» الجبل ، فالشين  
حرف من حروف التفشى وذلك يشبه صوت الجبل إذا  
جر على الأرض قبل استحكام الشد ، لذا وضع حرف  
الشين فى أول الكلمة ، وجاء بعده حرف الدال الذى  
يدل على الشدة التى يلاقيها المرء متى استحکم الشد .  
فأنت ترى من هذين المثالين كيف تؤدى الحروف  
العربية معناها بتمثيله تمثيلا موسيقيا ، بل كيف تؤلف  
الكلمة لحنا موسيقيا أجزاؤه تناسب أجزاء المعنى تناسباً  
موسيقيا .

ويزداد إعجابك بهذه اللغة حين تعرف أن العرب  
سموا بعض أعضاء الجسم بأسماء يتردد فيها الصوت أو  
الحرف الذى يخرج من كل عضو من هذه الأعضاء . فقالوا  
«الحلق» ، «الحلقوم» ، «الحنجرة» ، لأن هذه الأعضاء خرج  
حرف الحاء . وقالوا «البلعوم» ، لأنه يخرج حرف العين .  
وقالوا «القم» ، و «الشفة» ، لأن الأول يخرج حرفى  
الفاء والميم ، ولأن الفاء حرف شفوى . وقالوا «الأنف» ،  
لأنه يخرج حرف النون وهكذا :

ألسنت ترى تناسبا موسيقيا تاما بين أسماء هذه الأعضاء  
وما تخرجه من أصوات وحروف ؟

وهناك معاني مكرهة بمجوعة استعمل لها العرب ألفاظاً  
ذات جرس موسيقى مرذول ، مناسيب بذلك بين اللفظ ومعناه .  
فالحقد ، والضغن ، والفيظ ، والضرب . والشناعة ، والفحش  
والعُمر ، والغل ، تناسب ألفاظها معانيها مناسبة تامة . ولهذا  
حمد الناس كلمة ( ضيرى ) فى قوله تعالى ( تلك إذن  
قسمة ضيرى ) لأنها تناسب القسمة الجائرة كل المناسبة .  
ورأوا أن أى كلمة توضع فى مكان تلك الكلمة لا يمكن  
مطلقاً أن تؤدى معناها .

وهناك معاني أخرى رقيقة جميلة استعملت لها ألفاظ  
ذات جرس موسيقى رقيق . فالحب . والحسن ، والحلاوة  
والحنان ، والحنو ، والسلاسة ، والسلامة ، والعذوبة ، كل  
أولئك الألفاظ بينها وبين معانيها غاية المناسبة .

ولدينا ألفاظ أخرى تعبر عن أصوات الطبيعة أصدق  
تعبير ، محاكية نعمها الموسيقى كل المحاكاة ، كالآنين ، والرين .  
والحنين ، والطين ، وكرير الماء ، وحفيف الأشجار ، وقصف  
الرعد وما أشبه ذلك . مما فضله لنا أستاذنا السكندرى  
حرسه الله .

كل هذا يدل على أن الموسيقى قد تأصلت فى اللغة  
العربية وتغلغلت فيها ، مبتدئة من حروفها حتى انتهت  
بقاموسها الجامع ، وكتابها الخالد ، كلام الله الذى هو تنزيل  
من حكيم حيد ؟

صه لفظاى سليم

المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية  
بالألكندرية





M  
A  
I  
S  
O  
N

# محلات بوزناخ

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

تأسست ١٨٩٧ سنة

السجل التجاري رقم ١٢٧

بناخ ابراهيم باشا رقم ٢٠ بصرى ملفرافيا بوزناخ بصرى

تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورشه صناعة و تصليح وتجديد كافة انواع الآلات الموسيقية وأدواتها  
متعمدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Pacha Le Caire  
Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهريّة

الذى لا يزال متبعا

لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

جنهما وربع





# مدرسة الموسيقى

## مبادئ الموسيقى النظرية

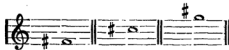
الدرس الحادى عشر

### علامات النحويل

- (١) علامة الرفع ، الديز ، وترسم هكذا #  
وتستعمل لرفع الصوت نصف درجة ، عربة ،  
(٢) علامة الخفض ، البيمول ، وترسم هكذا b  
وتستعمل لخفض الصوت نصف درجة ، عربة ،  
(٣) علامة الألغاء ، البيكار ، وترسم هكذا ♮  
وتستعمل لالغاء ما يكون قد تقدم الصوت من علامات  
الرفع أو الخفض

وعند قراءة العلامات الموسيقية يضاف إليها اسم علامة  
التحويل التى تسبقها ، فيقال مثلا ، دو مرفوعة ، أو  
، دو ديز ، و ، لا مخفضة ، أو ، لا ييمول ، .  
فاذا توسط العلامات الموسيقية المسبوقة بعلامات التحويل  
علامة غالية منها فأن هذه العلامة تقرأ عادة مضافا إلى  
اسمها لفظة ، طبعى ، أو ، ناتوريل ، فيقال دو طبعى  
أو دو ناتوريل ، أى أن هذا الصوت لا يجرى عليه عمل  
أى علامة من علامات التحويل

ويراعى فى التدوين ضبط وضع علامات التحويل على  
الحظ ، أو فى النهر ، المرسومة فيه علامة الصوت المراد  
تحويله . فمثلا إذا رغبتا رفع كل من الأصوات فا ♯ دو  
و ♯ صول نصف درجة فأنها تكتب هكذا :



وتقرأ :

فا مرفوعة ، أو فا ديز ، ، دو مرفوعة ، أو دو

عرفنا أن المسافات الموسيقية نوعان : مسافات كبيرة  
يسمى كل منها ، درجة كاملة ، أو ، بعداً طنينياً ، .  
ومسافات صغيرة يساوى كل منها نصف مسافة كبيرة ،  
وتسمى ، مسافة صغيرة أو قاصرة ، أو ، نصف درجة ،  
وقد وضع لنا فى نهاية الدرس المتقدم أن الحاجة قد  
تدعو ، مراعاة لترتيب المسافات فى السلم الموسيقية ترتيباً  
خاصاً ، إلى تحويل إحدى المسافات الكبيرة إلى مسافة  
صغيرة ، أو إحدى المسافات الصغيرة إلى مسافة كبيرة ،  
ولامكان ذلك يستخدم الموسيقيون فى التدوين الموسيقى  
، النوتة ، إشارات خاصة تسمى ، علامات التحويل ،  
توضع قبل علامات الأصوات المراد إجراء التحويل فيها  
وعلامات التحويل ، المستعملة عادة ثلاث علامات \*

\* تستعمل الموسيقى العربية زيادة على هذه العلامات الثلاث ،  
ومضاعفاتها التى سنشرحها فى هذا الدرس ، علامات أخرى عامة  
بأربع الأصوات سنعرض لها عند الكلام على تدوين السلم الموسيقى العربى

وواضح من ترتيب أبعاد هذا السلم أنطباقها على ما  
عرفنا به الترتيب الذى يجب أن تكون عليه أبعاد السلام  
الكبيرة .

### عوامل التحويل المضاعفة

قد تمس الحاجة إلى مضاعفة عملية الرفع ، والديز ،  
المعتادة فتستعمل لذلك إشارة أخرى مشابهة لعلامة الضرب  
الحسابية ، ترسم هكذا : x

وفي حالة الرغبة فى مضاعفة الخفض ترسم علامتان  
من علامات الخفض ، البيمول ، متجاورتان هكذا : bb  
أما فى حالة إلغاء علامات التحويل المضاعفة فأن العادة  
لم تحج بكتابة علامتين من علامات الألفاء هكذا : ##  
وإنما يكفى بكتابة علامة واحدة منها دلالة على هذا الإلغاء.  
فإذا رغب فى إلغاء علامة التحويل المضاعفة وقصرها  
على علامة تحويل اعتيادية فلذلك طريقتان :

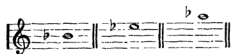
إحداهما أن ترسم علامة الألفاء الاعتيادية وإلى جنبها  
علامة واحدة من علامات الرفع ، الديز ، أو الخفض  
البيمول هكذا : # أو b

وثانيتهما أن يكفى بكتابة علامة واحدة من علامات  
الرفع أو الخفض قبل علامة الصوت المراد تحويله  
والاستغناء عن كتابة علامة الألفاء.

وفى لماثلة من تدوين علامات التحويل المختلفة  
السابق يأتها :

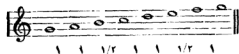


ديز ، ، صول مرفوعة ، أو صول ديز ،  
وكذلك إذا رغبنا مثلا خفض كل من الأصوات  
سى ، مى ، لا نصف درجة فأنها تكتب هكذا .

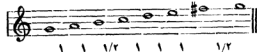


وتقرأ :

سى مخفضة ، أو سى بيمول ، ومى مخفضة ، أو  
مى بيمول ، ولا ، مخفضة ، أو لا ، بيمول ،  
ولتطبيق استعمال علامات التحويل يمكننا أن نعود  
إلى ما أتينا إليه فى الدرس المتقدم . فقد أوضحنا فيه أننا  
إذا كتبنا السلم الطبيعي الذى يبدأ بالنغمة صول كان  
ترقيم مسافات هكذا : -



وكذلك يتنا أن ترتيب أبعاد هذا السلم على هذا النحو  
لا يتفق مع ترتيب أبعاد السلم الكبير ، الماجير ، ، ولجعل  
هذا السلم سلباً كبيراً ينبغى أن ، تحول ، المسافة مى ،  
فا ، قصير ، درجة كاملة ، ، وأن ، تحول ، المسافة  
فا ، - صول ، قصير نصف درجة أى أنه ينبغى أن  
نوضع علامة رفع ، ديز ، قبل فا ، ، ويصير تدوين  
سلم صول الكبير هكذا : -



# الالعاب الموسيقية

## لعبة «الكستبان»

الغرض منها تدريب الأطفال على تمييز شدة الصوت؛ أى قوته وضعفه

تطلب اللعبة أو المعلم إلى الأطفال أن ينتخبوا واحداً منهم يبق خارج الغرفة . ثم يخبأ ، فى غيبته ، كستبان أو أى شئ مماثل له . فى إحدى نواحي الغرفة . وبعد الانتهاء من عملية التخبئة ، يسمح للطفل بالدخول ويطلب إليه البحث عن الشئ المخبوء .

فيدور فى نواحي الغرفة باحثاً ، وتعاونته اللعبة بالعزف بالبيانو ، فكلما اقترب الطفل من مكان الخبء وقعت اللعبة توقيعاً قوياً ، فإذا ابتعد الطفل عنه وقعت توقيعاً ضعيفاً . ويشدد التوقيع جداً إذا كاد الطفل أن يعثر على ما خبئ .

ويمكن للعبة جعل هذه اللعبة أكثر تسلية للأطفال ، بأن تشرکہم معها فى العزف بألاتهم الأيقاعية ، أو بالصفيق ، أو باستعمال أدوات تحدث أصواتاً مختلفة ، على أن يجرى هذا بنفس الطريقة التى ذكرناها من حيث مراعاة قوة الصوت عند اقتراب الطفل من الشئ المخبأ ، وضعفه عند ابتعاد الطفل عنه وفى إمكان اللعبة أن تصرف فى هذه اللعبة بما يتناسب وحالة الأطفال

وفى الصفحة المقابلة قطعة موسيقية نشرها كالمودج لما يمكن أن يستعمل فى هذه اللعبة من المعزوفات

ناتاليانو :

# لعبة «الكستبان»



# الاناشيد

الطير تستقبل الصبح

من كتاب  
الاناشيد والنفوس المدرسية

غَوَّغَوَّغَوَّغَوَّغَوَّ	نُورُ الصَّبَاحِ لِيَسْطَعُ
عَلَى غُصُونِ الشَّجَرِ	وَفَوْقَ مَاءِ النَّهْرِ
وَفِي نَسِيمِ السَّحَرِ	بِكُلِّ لَحْنٍ تَسْجَعُ
غَوَّغَوَّغَوَّغَوَّغَوَّ	نُورُ الصَّبَاحِ لِيَسْطَعُ
الْحَيْرُ فِي الْبُكُورِ	يَا مَعْشَرَ الطَّيُورِ
وَلَيْسَ فِي الْوُكُورِ	مَنْ قُوْتِنَا مَا يُشْبِعُ
غَوَّغَوَّغَوَّغَوَّغَوَّ	نُورُ الصَّبَاحِ لِيَسْطَعُ
لِلَّهِ مَا نَسْتَقْبِلُ	وَبِاسْمِهِ نَزْتَلُ
سُبْحَانَهُ لَا يَغْفُلُ	هُوَ الْقَدِيرُ الْمُبْدِعُ
غَوَّغَوَّغَوَّغَوَّغَوَّ	نُورُ الصَّبَاحِ لِيَسْطَعُ

ألفه الأستاذ أحمد خوي

وضع افارموني الاستاذ محمد حبيب

الطُّيُورُ تَسْتَقْبِلُ الصَّبَاحَ

[illegible]



## تدريس الموسيقى للعميان

للبنين وقررت تدريس الموسيقى في برنامجها كالتتبع تماما في مدارس البنات . وقد أسفرت التجربة عن نتيجة باهرة حققت الرغبات ، فأصدر معالي وزير المعارف أمره بتقرير تدريس الموسيقى على هذا النظام أيضاً بمدارس الناصرية الابتدائية للبنين ابتداء من هذا العام الدراسي .

### الأسئلة الموسيقية

تلقينا من الكاتب الأديب أحمد افندي ترك بحسابات جحرك الاسكندرية كتاباً رقيقاً يشكر للموسيقى ، مجهودها الضعيف في خدمة الموسيقى ويثني على خطتها في تحريرها جاء فيه :

«ولما كان لسان حال الموسيقى ، تقويم ما اعوج ، وتنوير الافهام ، فأنى أقترح أن تفتحوا باباً للأسئلة والأجوبة خاصاً بالمسائل الموسيقية ، لا سيما وأن مجلة الموسيقى هي بمثابة المعلم للتلميذ . ولا يخفى أن هذا الباب سيكون حلقة الاتصال بين القراء وتحرير المجلة ، وفي ذلك روح من التعاون لأعلاء كلية الموسيقى ورفع شأنها ، وهذه رغبة لقيف من إخواني هواة الموسيقى وعشاقها ونحن نرحب بهذا الاقتراح شاكرين لحضرة صاحبه الأدب فضله وثأه ، معلنين أننا على استعداد تام للأجابة على كل ما تتلقاه من الأسئلة الفنية البحتة الخاصة بالموسيقى وفنونها لاغير

أنشأ المعهد الملكي للموسيقى العربية في مدرسته قسماً خاصاً بتدريس الموسيقى للعميان ، على أحدث النظم المتبعة في التدريس لهذه الفئة ، وهو عمل مشكور نرجو أن يتفجع به أبنائنا المكفوفون ، وأن يستفيد منهم الوطن بعد حين .

### مجلس إدارة المعهد

اجتمع مجلس إدارة المعهد ، لأول مرة بعد العطلة الصيفية ، مساء يوم الأحد ١٣ من أكتوبر سنة ١٩٣٥ للنظر في بعض الشؤون الهامة التي تتصل عن قرب بالموسيقى .

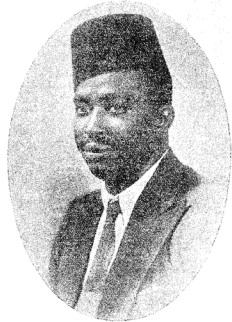
### الموسيقى في مناهج المدارس الابتدائية للبنين

الآن وقد تم تقرير التعليم الموسيقي في المناهج الدراسية بجميع مدارس البنات في حلقاتها المختلفة : رياض الأطفال والمدارس الابتدائية ، والمدارس الثانوية ، فقد عمدت وزارة المعارف إلى تجربة حكيمة في سبيل إدخال التعليم الموسيقي في مناهج المدارس الابتدائية للبنين ، وبدأت تجربتها في العام الدراسي الماضي بمدارس الأورمان الابتدائية



## الحاج محمد أحمد سرور وفرقة

في العناية بها حضرة صاحبها الأستاذ مصطفى اسماعيل الفتاشي  
قتهى الزميل الكريم والاساتذة القامئين بتخريجها ونرجو  
لها طول العمر واطراد الرقي



الحاج محمد أحمد سرور  
المطرب السوداني

## قصص التاريخ الاسلامي

يسرنا أن نعلن للقراء شروع صديقنا الكاتب الكبير  
الأستاذ ابراهيم رمزي في إصدار سلسلة روايات عربية  
مصورة عن تاريخ الاسلام منذ عهد النبي عليه السلام إلى  
وقتنا هذا . ولا شك أن صديقنا الأستاذ يعد من أعلام  
المؤرخين الاجتماعيين في القطر المصري ، كما هو بحق أول  
قصص في هذه البلاد .

ولا شك أن عمله هذا سيواجه الجمهور في مصر والعالم  
العربي بمنتهى الارتياح لأنه سيكون تبصرة للناشئين  
وتذكرة للراشدين ودرسا في الأدب والتاريخ والاجتماع  
نحن في أشد الحاجة إليه .

## معهد الموسيقى بالأسكندرية

تلقينا من حضرة عبد الحيد رفعت شيخه مراسل والموسيقى ،  
بالأسكندرية أن معهد الموسيقى الأسكندري أقام بداره  
حفلة موسيقية غنائية ساهرة في مساء الخميس ٣ أكتوبر  
سنة ١٩٣٥ لمناسبة ابتداء العام الدراسي بالمعهد .

وقد وافانا برنامج تلك الحفلة فألقيناه برنامجا شاملا ،  
ويسرنا أن نعلم أن تلك الحفلة أصابت توفيقا ونجاحا  
ألهمج ألسنة الحاضرين بكلمات الشكر والأعجاب .

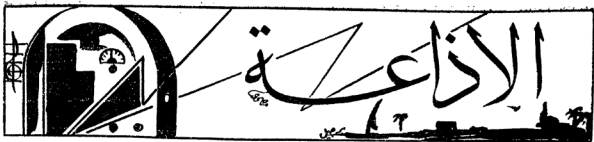
فترجو أن تكون هذه الحفلة فاتحة حسنة لهذا المعهد  
في عامه الدراسي الحالي .

نزل القطر ضيفاً كريماً ، صديقنا الحاج محمد أحمد سرور  
المطرب السوداني وفرقة . وكان من حظ المعهد أن  
شاركه في إحياء حفلة عيد الجلوس الملكي السعيد .

وقد استقبلته جمهرة المدعوين من كرام المصريين استقبالا  
تجلت فيه الأريحية ونبيل التعاطف بين إخواننا السودانين .  
ولقد كان الإعجاب بالغا بهذا المطرب وفرقة الشأن  
البيد نظراً لما أظهره من البراعة الموسيقية والاستعداد  
الغني فيما تقضى به من روعة اللفظ وسمو المعنى .  
قتهى ونرجو له إقامة حميدة في ربوع الوادي .

## مجلة الصباح

دخلت زميلتنا الغراء «الصباح» في العام الرابع عشر  
من عمرها المبارك ، يتجلى فيها المجهود العظيم الذي يبذله



## لِلنَّبَا قِدَالْفَنَى

### إِسَاءَةُ مَحَطَةِ الْأَذَاعَةِ الْمِصْرِيَّةِ

لِلْمُوسِيقَى الْمِصْرِيَّةِ

فذلك مالا يفتن ولا يتساعف فيه ، ولا يمكن السكوت عنه ، ولذلك نوجه إليه نظر اللجنة الحكومية التي يصيها ما أصاب مصر .  
ومن أعجب ما حدث في تلك الأمانة التي نشروها على الناس وأذاعوها في أهل لندن أنه رغم الدقائق الثلاث التي حددت لكل مطرب وعازف ومقرئ . ومؤذن وزمار وغيرهم فان المذيع كان يقطع عليهم دقائقهم القليلة ليبلغ ويشرح ما يقولون ، فكم قاطع المضي وتلا يمض في ابتدائه ، حتى القرآن فقد قاطع المذيع المقرئ . في نصف الآية دون أن يتمكن من وقف شرعى مباح .

ولقد قدم المذيع نغز مقرئنا الشيخ رفعت إلى القوم فقال ما منناه : « سستمعون الآن قرأنا من رجل أعشى يهتر يميناً وشمالاً وهو أحسن قارئ . في مصر » ، وقال عن الآنسة أم كلثوم : « سستمعون فتاة فلاحه نشأت في الريف في بيئة فقيرة وهي الآن أحسن مغنية في مصر » ، إلى غير ذلك من المقاطعات التي ألما لها

وتعال معي استمع إلى الأذان في غير وقت الصلاة يؤديه رجل ، فيخطئ فيه ، فتمجه الآذان وتألم له النفوس فهل سمع الناس ، من يوم أن اخترع الراديو ، أن أذاع القوم من كنائسهم ، أو من محطات إذاعاتهم ، صلاة أو ترتيلاً كنائسياً ؟

أيها المحطة ، حاذري أن تجرحي الناس في عقائدهم وشعائرهم .

أرادت المحطة المصرية أن تحف سكان لندن بأذاعة جامعة تختلف ألوان الموسيقى العربية وآلاتها وأصواتها .  
فإذا أعدت لتنفيذ هذا البرنامج العظيم ؟  
أعدت الخرزى والفضيحة والتثيل بالموسيقى وأهلها ، وصورتهم ، لارقي أمة وأبل شعب ، قوماً صمماً لا رابط لهم ولا نظام .

حشدتهم جميعاً مزودين بالآتهم الموسيقية على تباين أنواعها واختلاف أنغامها ، وفرضت عليهم النغنى ، والعزف والزمز . والطبل ، وزفاف العرس ، وتلاوة القرآن ، والأذان للصلاة . في زمن لا يتجاوز الثلاثين دقيقة .

ثلاثون دقيقة ، يا لهول ، يؤدى فيها معرض عام للموسيقى العربية ، وهي وحدها لا تكتفى لبيان ناحية ضئيلة من نواحيها ، فكان معرضاً للفن الهزيل ، والموسيقى الكسج ، والنغم العليل ، والأصوات الواهنة . بل كان ، في الحق ، تمثيلاً بمصر وسمعتها الفنية .

لقد يفتنر للحظة بعض تهاونها في إصلاح ما يشكو منه الناس محلياً ، أما أن تسيء إلى مصر وسمعة مصر ، فتذيع عنها خليطاً من الهذر والفوضى باسم الفن والموسيقى

فيغير بها عن مختلف نواحي روحه من فرح وألم ، وحب  
وبغض ، وصبر وأأس ، ووصل وهجر ، وسلم وحرب .  
وهي في كل ذلك تواتيه متقادة في حسن طواعية .

### صالح عبد الحى

أسمنا الأستاذ صالح في مساء ٢ أكتوبر في الفاصل  
الثاني وصلة من مقام « ياقى » استبكت بالتقسيم المختلفة  
على العود والكان والنأ والقانون ثم موشحة « أنا لا اسمع  
ألملم » ثم موال مطلعها :-

يا قلب أعجب عليك ولا على غنى  
ما هو اتو الاثنين السبب في بلوق دى

وغنا بعد ذلك « طقطوقة من نفس المقام مطلعها :-  
لما انكوبت بالنار فرح الدنول فى  
والقلب بات يختار يا روحى وعنى

وفى الحق فقد أجاد صالح كثيرا في تأدية هذه الصلة  
وتجلى فيها حلاوة صوته واقتداره في التطريب ، وما يلاحظ  
أن هذا الموال وهذه الطقطوقة قد أحسن اختيارهما بشكل  
يدعو إلى الارتياح ، ومع أن مؤلفيهما مختلفان فأنهما متفقان  
ومنسجمان حتى في « البحر » وفى « القافية » .

وهنا نهيم فى أذن « صالح » أن « الحانة » فى الموشحة  
المذكورة ينبغي أن يغنيها هكذا :

« آه من خير قديم » لا « آه من خير قديم » كما يحفظها  
ولعله لا يؤاخذنا فى هذا الهمس الذى لا نزج من ورائه  
إلا النفع الخالص لوجه الفن وصحة اللفظ .

### الآنسة « س » ثانياً

لما سمنا الآنسة فى المرة الأولى ، وكتبنا عنها فى  
العدد السابق ، لم تعرض إذ ذاك لفنها ولا لموسيقيتها ،  
ووعدنا قراءنا بالعود إلى ذلك فى هذا العدد . وما نحن  
أولاء . نبر بالوعد مصلحين مخلصين

ثم تقال معى أستمع إلى يسانو مدحت عاصم يعلن  
عنه المذيع أن ما يمزفه هو الموسيقى المصرية الحديثة ،  
وهو يدق على اليانو قطعة من أسف الموسيقى الغريبة  
خطها بأسف نغم عربى

ما هذه المهازل أيها الناس . إن هانت عليكم عواطفنا  
فاتقوا الله فى سمعة البلاد .

### مناورة موسيقية

ولماذا لا نقام مناورات فى الموسيقى ؟ أليست الموسيقى  
فناً من الفنون كفن الحرب لها خيلها ورجلها وعددها ؟  
ولقد كان فى المناورات الحرية القائمة حولنا فى كل مكان  
هذه الأيام فى البر والبحر والجو . والتى تحمل أنبأها  
الصحف ، حافز لصديقنا الأستاذ « الملازم محمد افندى  
صديق » رئيس موسيقى مدرسة البوليس والإدارة على أن  
يقيم لنا فى يوم ٢٧ سبتمبر « مناورة موسيقية » حشد  
لها جميع العدد والآلات من قرب ونحاس ، فقصفت فيها  
مدافع سمنا دوماً الشديد ، وتبودلت فيها الطلقات فقاد  
آذاننا إلى « الميدان » فى لحن من مقام الجهاركاه كان  
غاية فى الإبداع والاتقان . وقد أدخل فيه أيضاً نوعاً  
من « المارموني » زاده قوة على قوته .

وأحسب أن « صديقاً » يكاد ينتقل بنا حقيقة إلى  
« ساحة القتال » لولا أننا أدركنا أنه يقيم هذه المناورة  
بعيداً عنا وبذيعها علينا من « شكنات العباسية »

ونحن إذ تمجبتنا هذه المناورة التى حشد لها حضرة  
الضابط الشريط الضرب والنغم ، لا يفوتنا أن نهتبه على  
مجهودده القيم فى التشى بموسيقاه مع تطورات الأيام ،  
والانتقل بها مع المناسبات لتسايرها جنباً لجنب .

وطبيعى أن الموسيقى من أطوع الفنون وأسلمها قياداً  
إذا ما أحسن توجيهها ، وحسب الفنان أن يستخرها لفنه

## حفلة عيد الجالوس الملكي السعيد

### ١ - حفلة المعهد الملكي للموسيقى العربية

احتفل المعهد الملكي للموسيقى العربية احتفاله السنوي بعيد جلوس مولانا حضرة صاحب الجلالة الملك «فؤاد» الأول حامى دمار الموسيقى ورافع لوائها ، فأقام على بنائه زينة كهربائية ضخمة ونصب على قبة التريات البديعة فازدهر المعهد ليلئذ وليس حلة قشدية من النور والفن ، وهرع إلى احتفاله صفوة الرجال وشخصيات متميزة من كبار الموظفين وأعظم التجار والأعيان وقد شرف الحفلة أيضاً للرة الأولى جناب المحترم المدير العام لمحطة الإذاعة اللاسلكية الحكومية يصحبه جناب وكيله .

ونظراً لما تمتاز به حفلات المعهد في مثل هذه المناسبات وما يكتب لها من نجاح وتوفيق ، فقد شابت المحطة أن تذيع هذا البرنامج بالراديو وهذا ما كان .

بدأت الحفلة بفواصل غنائى من مقام « سوزناك » أدته فرقة الأستاذ عبد الرحيم محمد من أعضاء المعهد الفنيين قام بالغناء فيها حسين أمين إبراهيم افندى فأجاده . وتلاه فاصل موسيقى إنفرنجى عزف فيه الأستاذ « كترتوقش » بكانه بعض القطع الموسيقية نالت استحساناً كثيراً . أما وصلة عبده افندى السروجى من مقام « العجم » فقد نجحت حقاً لولا بعض الطول الذى استولى على التولوج .

وسمنا أيضاً فاصلاً موسيقياً صامتاً كان غرة في جبين الحفلة ، لا للشخصيات الفنية الكبيرة التى اشتركت فيه فقط ، ولكن لما عزفته من تقاسيم مقام « ياتى » ومن سماعى « عزيز دده » الذى أدبت غاناته الأربع في غاية من

وقبل أن نبدأ بنقدها الفنى نحب أن نلفتها إلى أن ما اتخذته من أساليب البداية في المرة الثانية بعد أن كشف كثير من الصحف عن اسمها وحقيقة أمرها كان غاية في السخف لا يلجأ إليها إلا كل ضعيف هزيل .

وبعد فقد سمناها في إذاعة يوم ٣ أكتوبر وسط تلك البداية العريضة فألفينا صوتها ضعيفاً عند التسليم ( بدون فرامل ) كما يعبرون . وفي بعض الأحيان تجده عند « البجات » قد تكشفت في غير حلاوة . أما الآلات فقد كان عزفها قويا تغلب على صوتها فكانت لا تتبينه وسط تلك الضوضاء الموسيقية . وأسمها ضوضاء لأنها لم تكن بحيث تال إعجاب السامع في عزفها فرادى أو مجمعة ، ذلك بان السماعى الذى عزفه الآلات لم يؤد بنجاح ، فقد كانت في مواضع كثيرة تخرج عن الضرب ولا تتبع ضابط الأيقاع . ونحن لا يسعنا إلا أن نتمنى لها كطربة أن تواصل الدرس والتحصيل بعيدة عن الإعلان الذى إن أفادت منه شيئاً فلا تفيد غير غرور بنفخها ولا يبنى من جوع . أما محطة الإذاعة فقد ورطت هذه « السعاد » في دعاة لا تقوى عليها ، وعلقتها في موقف نعوذ بالله من أن تجر المحطة إليه واحدة أخرى ، إلا إذا اكتفت بان تال « س » رضاها فقط ، وضربت برضا الجمهور عرض حائط « الاستديو » . والآن وقد علمنا وعلم الجميع من هي هذه « الـ س » ، وما هو فيها فن الذى ساق المحطة إلى أن تلاحظ هذه المطربة بعنايتها بنوع خاص ، ومن الذى ورط المحطة في تمييزها هذا التمييز ، ومن ذا الذى نظم هذه البداية لها ؟ هل الفن هو الذى صنع ذلك ؟ وهل الموسيقى هي التى أوقفتها ذلك الموقف ؟

نرجو ألا تصدق الناس فيما يتناقلونه من الأسباب واللعل والأغراض فالتنا تحسين الظن بالمحطة . ونكره أن نصدق عنها الشائعات .

من مقام . نهاوند ، للرحوم عبده الحامولي ، إذا بك  
تسمع ( *Chant de regnot* ) غناء البلبل لـ د فلبوكس ،  
وما تجده من عزف بعض الآلات الموسيقية ومحاكاتها  
بالضبط للبلبل المحلق في السماء . والمثل الأعلى للتغريد .  
وهكذا ظل الصياد أئندى ينتقل بنا من لحن إلى لحن ،  
بجمع شتات بعض الأدوار قديماً وحديثاً ، شرقياً وغربياً ،  
وأخيراً أسمنتنا الفرقة نشيد جلالة الملك من مقام . راست ،  
« عاش رب التاج » ( الذي نشر بالعدد العاشر من هذه المجلة )  
وبهذا أنهت حفلة السواري بنجاحها المعروف عنها .

### حفلة محطة الإذاعة

أما محطة الإذاعة فقد أعدت لهذا الاحتفال - والحق  
يقال - برنامجاً حافلاً بدأ في الصباح وانهى في المساء .  
جمعت فيه ألواناً مختلفة من الإذاعات . فقيه الخطب ،  
والقصائد ، والموسيقى الصامتة ، والغنائية ، والمزمار البلدي ،  
والتنولوجات ، والأوركسترات ، والأناشيد ، والأغاني المختلفة  
واشترك فيه كبار المطربين والمطربات . وانتظم في إذاعته  
البارزون من الأدباء والفنانين والشعراء ، عبروا جميعاً عن  
ولاء البلاد للعرش والجالس عليه ونطقوا بما ينطق به  
جميع المصريين من تعلقهم بملكهم المفضي ، فكنتم تجد  
ذلك ماثلاً في كل ما ألقى من شعر أو نثر أو غناء أو  
عزف . وقد لاحظنا على المذيعين بعض ملاحظات فنية  
تجاوزنا عنها هذه المرة مادامت الحفلة في مجموعها قد أدت  
الغرض المقصود من إقامتها .

عاش الملك لشعبه المخلص الوفي ، وأبشاه الله ذخراً  
للبلاد وملأها ، ومنتهم بعملة الصحة الوفيرة وطول العمر  
فينشد أمثال هذه الأعياد السعيدة ، وأقر عينه بولي عبده  
أمير الصعيد رد الله غربته نائلاً أعلى الدرجات العلية  
التي تليق بسموه ونبله وكرم محبته ومجده .

الدقة والشجو والطرب . ومهما يمسك . النافذ الفنى ،  
عن وصف نجاح تقاسيم حضرة صاحب العزة مصطفى  
بك رضا زهده في التنا . ولبلوغه الغاية القصوى في الإجابة  
والنبوغ فأتى لا يستطيع السكوت عن المديح هذه المرة  
ولو أغضب ذلك مصطفى بك

أما وصلة الموسيقى . السودانية ، التي أداها لنا حضرة  
محمد سرور أئندى وفرقة فقد كان الإعجاب بها عظيماً  
وخصوصاً ما جاء في أغانيها من معان عالية منها الأمل  
القوى في النجاح والاستبسال فيه والصبر على الأيام واجتلاء  
محاسنها ومواجهة مساوئها إلى آخر ما غاننا بأسلوبه الخلاب  
وابتسامته الجذابة وتوقيعه بالدف وهو يمسك به بمجوار أذنه  
وحركات أرجله الراقصة كل ذلك أطلق الأيدى بالتصفيق  
له واستعادته .

وفي الوصلة الأخيرة أسمعنا الأستاذ . محمد صادق ،  
وصلة مقام كرد من تلحينه غناها بوضوح ولعب فيها بفنه  
وبصوته معاً فخرج التنولوج ليس فيه ما يبييه وليس لدينا  
ما نأخذ عليه . وحقا فقد كان مسك الحتام

### حفلة موسيقى السواري الملكية

أذن جلانته - أيد الله ملكه - أن تذيع موسيقى  
السواري الملكية بالراديو برنامجاً أعد خصيصاً للأحفال  
بعد جلوسه السعيد ورعى في انتقاء اجزائه اعتبارات عديدة  
حتى أصبح بحق مناسباً للعيد ، منسجماً فيه ، بما دل على دقة  
الأستاذ حسن الصياد رئيس الفرقة . فبينما تسمع دور  
« اليوم صفا » للرحوم محمد عثمان من مقام « جهار كاه »

إذا بك تسمع افتتاحية :- *Morning, Noon and Night*

وما فيها من توزيعات جميلة جداً في الآلات والضروبات .  
وبينا تسر من إذاعة دور « أهين النفس واذلل إليك »

# برنامج الإذاعة الموسيقية

من الأربعاء ١٦ أكتوبر لغاية الخميس ٣١ منه

الأربعاء ١٦ أكتوبر

صباحا فرقة مدرسة البنات  
مساء صالح عبد الحى

الخميس ١٧ منه

صباحا كان منفرد

مساء محمد يوسف وفرقة وفرقة موسيقى اليد المصرية

الجمعة ١٨ منه

صباحا أوركترا محمد حسن الشجاعى  
مساء حسن الموانى

السبت ١٩ منه

مساء عبده السروجى  
الآلة حياة محمد

الأحد ٢٠ منه

صباحا فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر  
مساء الشيخ على الحارث

الاثنين ٢١ منه

صباحا كان منفرد  
مساء السيدة نادرة  
يانو منفرد

الثلاثاء ٢٢ منه

مساء رباعى العقاد

الأربعاء ٢٣ منه

صباحا السيد درويش الطنطاوى وفرقة  
مساء صالح عبد الحى  
عود منفرد رياض السنباطى

الخميس ٢٤ منه

صباحا اوركترا فؤاد حلى  
مساء عبد الفتى السيد  
منولوجات فكاكية يحيى اللبائدى ويوسف حسي

الجمعة ٢٥ منه

مدرسة البوليس  
مساء حسن الموانى

السبت ٢٦ منه

مساء محمد صادق وفرقة

الأحد ٢٧ منه

صباحا كورس سيد مصطفى  
مساء أحمد عبد القادر

الاثنين ٢٨ منه

صباحا كان منفرد  
مساء لى مراد  
مزمارة بلدى

الثلاثاء ٢٩ منه

الآلة سعاد زكى  
عود منفرد رياض السنباطى

الأربعاء ٣٠ منه

صباحا رباعى العقاد  
مساء صالح عبد الحى

منولوجات فكاكية يحيى اللبائدى ويوسف حسي

الخميس ٣١ منه

صباحا كان منفرد  
مساء الآلة إحسان عبده  
فرقة موسيقى اليد المصرية  
منولوجات فكاكية علي شكرى



## موزار

MOZART

فليطرده المطران ، وإذن فليغهم  
الوالد أن ابنه يعامل معاملة أبناء  
الأزقة والسبالة

\*\*\*

نحن الآن في شهر مايو  
والمطران لا يزال بفينا ، ولقد  
لقت طول إقامته فيها أهام  
الناس فبدأوا يتحدثون عنها ،  
يتأولون أسبابها ، كل وفاق  
زعتة وميوله

وفي أثناء ذلك أصدر المطران  
أمره بترحيل رجال حاشيته ،  
وبعث بالموظفين والأتباع  
تدريجاً إلى سالسبورج ، فيما عدا  
خاصته ، ومن تمس حاجته  
الهم ، ولا بد أن يأتي دور  
موزار حينئذ يتم الاستعداد

لترحيل الموسيقيين . ولقد أعلن المطران أنه يسر إن رأى  
حاشيته جميعاً تعود إلى سالسبورج بدلاً من بقائها بفينا عاطلة



الإمبراطور يوسف الثاني  
إمبراطور النمسا والمجر في عهد موزار

١١

ـ أحسب والدي لا يرضى لي أن  
أموت كذا . أي والدي : إذا  
حل موعد الصيام المقبل ، فاني  
سأرحل إلى فينا أذن المطران  
أم لم يأذن إنما رضاؤك أنت  
هو الذي أسعى إليه وأبتغيه  
ويجب أن يحتوي رجوع كتابك  
إجابتي إلى طلبتي .. ليت لك  
يا أبني ، أن تعلم العناية التي  
تحوطني بها نيلاات فينا ونبلاؤها  
إذن لأمرتني بالبقاء وأسرعت  
بالجئء إلى »

كانت هذه التجوى تشغل  
رأس موزار ، وكان يتشكك  
أحياناً في تنفيذها ولكن النار التي تحرق مخيلته صفت ذهنه ،  
وطهرته من أدران التردد وخلقت فيه عزماً صلباً . إذن

لا عمل لها .

من الصواب التقرب من خادم المطران الخاص ليتعرف  
منه أصدق الأخبار والقرارات ، وكذلك لابد من مداخنة  
أنجل باور ، ولعل موزار كان في هذا التفكير موقفاً  
كان أنجل باور ، لحسن حظ موزار ، في الودعة  
مشغولاً بتنظيف الآثاث ، فوجه إليه موزار ، في خفة ،  
وقال :

- سلام ، أيها السيد أنجل باور

أخذت الرجل رعدة كادت ترديه ، فلما استفاق التفت  
إلى موزار ينهره والفرع يملأه :

- يا أولاد الله !! لقد أفزعني أيها العجل ، عليك  
لعنة الله ، كاد يصيبني الفالج لا سلبت ولا غنمت  
- معذرة وألف معذرة . خفض صوتك ، يا صاحبي ،  
هل ... هو .. في الحجرة ؟

- نعم إنه يكتب ، ولا أدري ما الذي يكتبه ... ولكن  
قل لي : ماذا حصل ؟ كنت أنهم انك رحلت إلى حيث  
ألفت .. ؟

- ضاقت بي عربة البريد فلم أجد لي فيها مكاناً

- هذا حسن وجميل جداً ، أتعلم لماذا ؟

- لا أعلم ، فلماذا ؟

- يريد المطران أن يرسل معك طرداً ، انتظر سأبلغه  
حالا خبر وجودك هنا

- لا . لا . فم هذه العجلة ؟

- ذلك أمر عاجل وضروري

- قد يكون ذلك غير اتى ، للأسف ، لا أستطيع خدمة

قداسته ، فاني سأسافر يوم السبت

لم ينتظر أنجل باور حتى يتم موزار كلامه ، وانسل  
إلى حجرة المطران يبلغه الخبر ، وفي هذه اللحظة كان  
أحب شيء إلى موزار أن يفر ويهرب ، ولكنه أفسد

كان يقصد بهذا الإعلان موزار نفسه ، ولكي تتم  
حركة الرحيل ، في سرعة ، أمر بإغلاق مساكن الحاشية  
والإتياع ، وإذ من يضطر للبقاء في فينا يجب أن يتحمل  
نفقات إقامته فيها ، وإلا سافر على أول عربة للبريد  
فأما موزار فقد قرر الإقامة في فينا مادام الأمير مقبلاً  
فيها ، فلما أغلق المطران حجرته المتواضعة الصغيرة ،  
انتقل بأمتعته إلى ميدان بيتر ، ونزل على أسرة ويبر ،  
وشغل إحدى غرفهم ، وكانت خالية ، ولا تسل عما  
استقبل به بينهم من الحفاوة والأكرام

كانت تلك الأيام صحواً ، سماؤها صافية ، وشمسها  
وضاءة مشرقة ، فلم يشأ موزار أن يقضيا دون أن يستفيد  
منها فكان يخرج يومياً إلى غابات فينا البديعة الخضراء ،  
ويتجول في بقاعها . كان كل شيء في الغابات يدعو إلى  
العمل ، فالشمس ضاحكة ، والطبيعة مثقلة والحرية متوافرة  
والراحة تملأ جوانب صدره منذ برج منزل ذلك الغليظ  
الجبار

بعث المطران إلى موزار بنفقات سفره ، وهي لا تتجاوز  
ما قيمته مائة وخمسون قرشاً ، على أن يلحق بأول عربة  
للبريد تقوم في التاسع من شهر مايو ، غير أنه لم ير مسوغاً  
للعجلة مادام المطران مقبلاً في فينا ، إلا أنه أخذ أهله  
حتى لا يسبقه المطران في العودة إلى الوطن ، فأخذ يتردد  
على سرائر المطران صباح كل يوم ليقف على أخباره وما  
استجد من الحوادث

هل اليوم التاسع من شهر مايو ، وبدلاً من أن يكون  
موزار في عربة البريد ينهب الأرض إلى السبورج ، كان  
يرتقى سلاليم المطران ، في هدوء وحذر ، يريد أن يتنسم  
أخباره ، فقد ظن أن حالته أصبحت الآن خطيرة ، ورأي



على نفسه كل تدبير؛ ووقف كالهمم فأت قياده ، وما لبث أن جاء أنجل باور يقول :

- إن الأمير يريد أن يتحدث إليك ، ولكنه برّم ضجور . هذا ما أستطيع أن أحذرك منه

قصد موزار إلى باب حجرة المطران بخطى ثقيلة كأنما يساق إلى الكرسي والأذى ، ثم تراجع ثم أقدم ثم اندفعت به قدما فإذا هو أمام المطران وجها لوجه

نظر إليه المطران بشطر عينه ، وقال في نعمة كلها المهانة والازدراء

- تقدم ، أتجمع عن لقائي ودخول حجرتي ؟

- ها أنذا بين يدي سيدي المطران الأمير .

أشاح المطران بوجهه ، وتوسط موزار الحجرة بعد أن أغلق بابها ، في هدوء ، فوقف يسلط نظره على هيكل موزار من هامته إلى إخص قدمه ثم قال :

- متى تسافر يا غلام ؟

- كنت أود أن أرحل الليلة لولا أن ضاقت في محال حربة البريد

- مرحى ! هذيان ما تقص وتحمكي . إنما أنت أكثر الغلبان استتاراً ، فما أعرف واحداً غيرك يهمل خدمتي ويقصر فيها

- عدم وجود مكان لي سبب يخرج عن إرادتي

- ما تزال بك بمحاجة ... سأحطم عنادك وأجدهع أفك إرادتك . إنك تعمل وفاق رغبتك ، لا كما يطلب منك ، ولا يستحق مثل هذا العناد إلا الضرب بعصا العبيد وسوط الكلاب . ما كان لوغد مثلك ، موسيقى طائش أن يكدر صفوى ويبيع الهياج إلى نفسى ، لولا الحياء لهدمت وجهك ... اسمع .. أنصح لك أن تسافر اليوم ، اليوم حالا ، فإذا ترددت ، كتبت إلى سالبورج

لنخضم مرتبك

وأراد موزار أن يجيب بكلمة ، ولكنه ما كاد ينبس بالحروف الأولى من تلك الكلمة حتى انهالت عليه الشتائم وتساقت عليه السباب ، فسكت موزار وقبله يضطرم بليب الغيظ حتى لكان وجهه جذوة ملتهبة ، وصابر المطران حتى انتهى من عريدته ، ثم ألقى على المطران سؤالا متواضعا

- هل أفهم من هذا أن صاحب القداسة لا يرضى عن خدمتي ؟

يا لللول . أيجرؤ موزار على توجيه هذا السؤال ولا تسيخ به الأرض ؟ هنالك هجم المطران وأخذ بتلايب موزار وهو يهدر كالبعير زاد رُغَاؤه ..

- أتهدنى ، أيها الأبله المعتوه ؟ اندفع ، عليك لعنة الله . أخرج لا أراى الله بعد اليوم وجهك

ارتد موزار إلى الوراء وهو يصصر على أسنانه من وجع الغيظ ، حتى سمع المطران صريرها ، وتجلت في مقاطع وجهه علامة الحزم والانقضاض على عنق المطران فيخلعه . وأحس المطران خطورة الموقف ، فسكن من حدته فجأة وقال :

- اذهب لا أود أن تكون لي علاقة ، بعد اليوم ، بعلام وقع مثلك

ونسى موزار في تلك اللحظة الرهيبه أباه وأخته فصاح في وجهه المطران ، والمرة تملأ نفسه

- أيها السيد ! اسمع كلمة عالية ، لا أود أن يكون لي كذلك بعد اليوم ، علاقة بك ولا اتصال بخدمتك - إذن فاذهب

فاه المطران بتلك الكلمة ، وهو أشد ما يكون غيظا وحنقا ، واتجه موزار إلى الباب ليخرج ، فصاح به المطران :

- سيصلك غدا كتاب إقبالك  
- هذا نهاية ما أتمنى

خرج موزار يدفعه بخار الغليان في صدره ، فلم يعرف  
إن كان يسير أو يذلف ، حتى إذا قطع شارع سنجر  
وقف في ميدان استيفان يحدث نفسه ، وهو يتفرض من  
الغيظ :

- ماذا ؟ لا يود أن تكون له علاقة بغلام وقع مثلي ؟  
قطع الله ميقولك ، أية وقاحة لم تكن أنت جسمها ورسمها ..  
لا بأس ، هذا فراق بيني وبينك ، أيها الوحش الضاري ،  
إنك لن ترائي بعد اليوم ... سأقيم في فينا أشتغل وأشتغل  
وأعول الوالد والشقيقة ولو لقيت من ذلك كدأ وعناء ..  
أى أبى من لك بأن ترى هذا المظر الفظيع ؟ إذن  
لارتضيت العمى والصمم على أن ترى ابنك وقرعة عينك ،  
يسام هذا الخسف والموان . وهو حبيب إلى كل قلب كريم .  
اليوم ، يا أبتاه ، لن تقوم لك حجة في بقائك في سالسبورج  
فان المطران قد طرد ابنك من خدمته ، كما يطرد كلبا  
أجرب قدراً

ودلف موزار إلى بيت أسرة ويبر يستشير أفرادها ،  
فاستقبلته كونستانس بمفردها فصمت وتظاهر بالهدوء ،  
وجاهد في مغالبة نفسه لولا أن فضحته دمة أسرع في تجفيفها .  
غير ان الفتاة كانت أكثر ابتهاجا فسأته :

- ما بك يا موزار ؟ إن عينك حرام  
- عيني حرام ؟ لماذا ؟ ومن أى شيء تحمر العين ؟ آه !  
أكاد أنفجر ويتمزق إهابي ... رياه ... رؤى يا كونستانس  
إنى أشتتق ...

ذهلت الفتاة وخلع قلبها الخوف على حياة حبيبها فأسرعت  
إليه تدعك جبهته ، حتى إذا استفاق وسكن قالت :

- أين كنت ؟

- في شارع سنجر

- عند المطران ؟

- أردت أن أستقى المعلومات فوقعت بين غالبه

- ونى ! وى ! إذن كاد يفترسك

- كان وحشاً كالسراً ، يا كونستانس ، نشب في أظافره

ثم طردني من خدمته ومن رحمته

- له في ذلك سابقة

- كلا ، إن تلك المرة لم تكن جدأ ، أما اليوم فهي

الجد أبلغ الجد ، على انه إن كان هازلا ، فاني أنا جاد

فلن أخدمه بعد اليوم

- الحمد لله ، وهل ستقيم عندنا

- لا أعلم ، ثم ...

- كيف ؟ يجب أن تقيم بيننا . فا تريد أن تصنع

الآن ؟

- لم أقدم استقالة كتابية إلى هذه اللحظة ، وسأقدمها غدا

- ما معنى هذا ؟

- سأقص عليك الأمر كله ، وإنك لتفهمين منه

ما تريد



كونستانس زوجة موزار

ولقد ملكه الغضب حين كان يروى لها قصته ، وأراد

كبجه فلم يستطع فسحّت عيناه بالدموع وشق شقيقا طويلا

أبكى كونستانس وأسأل دموعها ، ولم تفسأ أن تقاطعه حتى

أتم حديثه فقالت ، والعبرة تخفها :

- وبعد هذا كله أعود إلى سالسبورج ؟

- أتمنى أن يتحقق ذلك ، وأسأخس عليه كل شيء .

\*\*\*

تنبه المطران بعد إذ خرج موزار وقرع سن الندم على ما فرط منه من الحماقة وسوء الخلق في امتحان الفنان الذى يحسده عليه أهل الدنيا ، وأيقن أن هذا الفتى لابد أن يقدم استقالته عاجلاً ، ولا ينبغي أن يتم ذلك ولا أن يكون له وجود

ماهى السبيل إلى ذلك ؟ يجب البحث عن وسيلة لا تمس كبرياء المطران ولا تخدش عظمته ، بل ويجب ألا يفهم هذا الشاب المطرود ، أن المطران هيرونيموس مشغول البال باستعداده الفتى ، ويجب أن يروض على احتمال مكاره المطران وردائه ، فهو سيده وينبى أن يحس تلك السيادة دائماً

لقد التفتت الدنيا إلى فن هذا الشاب ، وأغرم به القيصر يوسف فيجب ألا تطلق له حرته نكايه في ذلك الملك الذى يبنضه المطران ... إنما ينبغي اتخاذ الوسائل في لطف وكياسة ، فلا يتسرب الغرور إلى نفس موزار فيفاخر بعظمته الفنية ، ويباهى بعبقريته فيها وإذن فقد استدعى المطران إليه السيد اركو ، وقص عليه ماحصل ، وأصدر إليه أمره قاتلاً :

- إذا اجترأ موزار على تقديم استقالته للوفاة عليها فأبذل جهلك للحصول على ذلك الطلب ، والاحتفاظ به بين يديك ، وزود الخدم والأتباع بما ينبغي من التعليلات واعمل بعد ذلك ما تراه واجباً  
- طاعة يا صاحب السمو

، يتبع ،

- أما باختيارى فستحيل ... أبداً . أبداً

- ومن يستطيع أن يرغبك ؟ ليس لأحد عليك سلطان

إلا نفسك

- للمطران أن يقبض على ، إن شاء ، في ظرف عام إن وطئت قدمى الدائرة التى تحت سلطانه ، وهذا حقه إن لم يقبل استقالتي

- وهل تظن بعد الذى حصل أنه يمانع في قبولها .  
أعتقد أنه مادام قد طردك ، فلا يتأني أن يكتب مضمون ذلك الطرد

- هذا رجل شرير ، بل هو وحش كاسر ، فن ذا الذى يعلم قصده .. إذا لم يوافق هذا الرجل على قبول استقالتي فليس أمامى غير حل واحد ، هو أن تحرم على السبورج فلا يراني فيها أحد إلا إذا استطعت أن أكون نساواي في مدة سنة

- وهل لاتود أن تكون نساواي ؟

- ليس في بلاد الله جميعاً بلد تحب إلى الحياة فيه ، وتطلق مواهب الموسيقى من عقلاها أكثر من النسا .  
هل في الدنيا مدينة موسيقية غير فينا ؟ وأى ملكة يتبوأ عرشها حاكم محبوب كالقيصر يوسف ؟ أكبر سعادتي أن أكون نساواي

- ليس ثمة عائق في طريقك بعترض رغبتك ، وحتى ، على أسوأ الفروض ، فانك تستطيع أن تقم سنة في فينا تنال بعدها مرادك

- الكلام سهل ، يا كونستانس ، أنا في حاجة إلى موافقة أبى ، يا عزيزتى ، لأنى لم أبلغ الرشد ، فابلغت سن الرابعة والعشرين ربيعاً ، وما يدرينى ماذا أعدوا له من القول والأراجيف . المطران في سبيل انتقامه لا يتعفف عن الكذب والضلال والأذى

أحسن من قلبى أن والدك سيوافق مستريحاً مسروراً



## بدري أدركك اسر الطلا

مرشح مجاز منبر محمد

بدري أدركك اسر الطلا فالراح للمضي حلا  
شمس تجلت وانجلي عني العنا فاسمح ولا

سلسلة

يا فاتني يكفي شجون مضناك قد ذاق المنون

خانة

ما الصبر الاجدلا والحب لا يبرح ولا  
خلى مني خلى ذلي بين الملا

دور

شردت عن عيني الرقاد والجسم أفناه البعاد  
فارحرفتي يرعى الوداد يا من تملكك الفؤاد

سلسلة

بالله دع عنك الصدود ورق لي واسمح وجود

خانة

هجران مثلي والقلبي يفضو الى ذوب الكلي  
فاشفي ضعفي يكفي لهفي يا من حلا

بذری ادرک اسرطلا

موشح حجاز ضربہ مخمس

[illegible]

أعلنوا عن متاجركم وبضائعكم وكل ما يهكم رواجه

الموسيقى في مجلّة

تضمنوا رواجها وانتشارها في كل مكان وفي أرق الأوساط بجميع بلاد القطر

أسعار الاعلانه فيها معتدلة والانفاق عليها مع ادارة المجلة

بالمعهد الملكي للموسيقى العربية



الادارة: ٦ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI

IMPRIMERIE: 18 RUE BORSA

Tunifika - Le Caire

قول على الموسيقى  
وتاريخ مشاهيرها

تأليف

محمودة

يطلب من جميع المحلات الموسيقية

# بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

قسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط

اتصلوا

والأمان الموفور

والثقة الوطيدة

التخفيض المحسوس

استفيدوا

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالاقاليم  
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

## MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Le Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE : Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

## PIANOS HOFMANN

et

## RADIO TELEFUNKEN

d'argent. Il était tellement pauvre qu'il ne pouvait souvent pas sortir à cause de ses souliers troués. Cet état finit par le faire désespérer de la vie, car il disait souvent à ses amis : « que ma vie ne fût pas plus longue ».

Au mois de Mars, en 1826, pendant une nuit de voyage, il fut obligé de se coucher dans une misérable chambre d'auberge, sans double fenêtre, par un temps humide et glacé. Il fut saisi de fièvre, se mit à tousser et se plaignait d'un mal au côté. Arrivé à Vienne il fut mal soigné, et son neveu Charles le fit attendre plusieurs jours la visite d'un médecin, surtout parce que ceux-ci refusaient de lui rendre visite à cause de sa pauvreté. Enfin le docteur Wauruch qui, prévenu par hasard de l'état, dans lequel se trouvait le grand musicien, qu'il admirait beaucoup, lui rendit visite. Hélas c'était trop tard, il reconnut chez le malade une affection pulmonaire : le malade respirait mal et crachait du sang, souvent une douleur au cou accompagnée d'un enrouement allait jusqu'à la perte totale de sa voix.

Le mal s'aggravait de plus en plus ; il semblait que le malade savait dans quel état il se trouvait, car il répétait souvent la phrase : « Je vais bientôt faire mon salut ». Il était résigné à la mort qu'il craignait et la croyait très prochaine, il s'était déjà préparé à faire une sainte mort, une quinzaine de jours à l'avance.

Cependant il songeait beaucoup à ses bienfaiteurs et aux personnes qui s'étaient dévouées pour le servir sur son lit de mort, et il disait à ceux qui l'enfouraient : « dites à ces dignes hommes, que si Dieu me rendrait la santé, je m'efforcerais de réaliser par des œuvres les sentiments de reconnaissance que j'ai à leur égard. » Souvent il invoquait Dieu en disant : « Divinité qui voyez au fond de mon âme, qui connaissez que durant toute ma vie, l'amour du pro-

chain et l'inclination au bien, ont été mes principales occupations : secourez-moi à l'heure de ma mort ».

Huit jours avant sa mort, il était plus semblable à un cadavre qu'un homme vivant. Plongé dans une sorte de stupeur, sa tête était penchée sur sa poitrine, ses yeux fixaient durant des heures entières certains objets de sa chambre.

Il reconnaissait rarement ses amis les plus intimes et demandait parfois le nom de ceux qui étaient devant lui.

Son agonie fut effrayante : car son corps lutta terriblement avant de se séparer de sa noble âme. Le Dimanche 25 Mars 1817, il perdit entièrement connaissance. Le Lundi 26 du même mois, le ciel fut obscur dès le matin par des nuages sombres et épais ; quelques heures après une tempête de neige s'abattait sur Vienne accompagnée d'un orage des plus terribles, d'éclairs et de tonnerres.

C'est dans ces tristes conditions que vers 5 heures de l'après-midi, son âme parut devant son créateur.

Ses obsèques eurent lieu sans beaucoup de pompes. Son corps porté sur les épaules de ses amis fut accompagné à sa dernière demeure par quelques acteurs de l'opéra et quelques artistes parmi lesquels on compta le grand musicien Schubert.

A l'église on chanta les cantiques qu'il avait lui-même écrits composés de façon si émouvante dans sa « Messe Solennelle ».

## Son œuvre

L'œuvre grandiose de Beethoven dénote le travail patient et continu de son créateur. Elle a un cachet spécial d'originalité, dans l'expression des sentiments ou plutôt dans la manière de faire sentir.

Beethoven composa neuf symphonies dont la dernière : « la 9<sup>ème</sup>

symphonie » est une représentation de toute sa vie en même temps l'œuvre la plus grandiose et la plus riche que la musique ait connue.

C'est le genre dans lequel il excelle ; Richard Wagner disait de lui : « la symphonie et la forme qui lui convient le mieux ; c'est le voile à travers lequel il voit le royaume des sons ».

De son vivant Beethoven, affirmait lui-même ses mots en déclarant à ses amis que la symphonie était « son élément propre ».

7 concertos.

1 morceau pour 7 instruments divers.

3 morceaux pour 5 instruments divers.

16 morceaux pour 7 instruments divers.

38 solos pour piano.

16 morceaux pour piano avec accompagnement de violon ou de violoncelle.

38 trios.

1 Opéra « Fidelio » qui fut représenté pour la première fois, le 20 novembre 1805. Elle n'eut pas un grand succès à cause, des guerres franco-allemandes et du siège de Vienne. Mais ayant été retouchée et signolée elle fut représentée pour la seconde fois le 29 Mars 1806, et eut un grand succès.

Beethoven mit aussi en musique une Messe et un nombre incalculable de chants avec accompagnement de piano.

— — —

Enfin, la vie de ce créateur incomparable, de cet être au noble génie, doit nous servir d'exemple tout à la fois du dévouement à l'art, de la recherche du perfectionnement moral et de l'ardeur au travail.

Avec lui la musique prit tout son sens et manifesta sa supériorité, car il a été le plus abondant et le plus savant des musiciens de son temps, en un mot, c'est le maître le plus éminent de la musique instrumentale.



reusement il ne put l'épouser surtout à cause de son infirmité.

Plus tard, il connut d'autres filles allemandes, Elisabeth Brenzano, Joséphine à qui il s'était intéressé, mais il ne s'attacha à aucune d'elles.

Donc nous pouvons résumer sa vie privée en deux grandes phases : la première partie comprenant son enfance et sa jeunesse pendant lesquelles il étudia la Musique sans penser au mariage, et la seconde partie qu'il passa sourd, refusé par toutes les filles et privé d'une épouse qui lui aurait ménagé sa vie, et je crois que c'était dont il avait le plus besoin.

## **Son inspiration et sa manière de composer**

Ennemi de la musique à programme, très hostile aux peintures musicales, Beethoven ne composait jamais sans s'être donné un sujet, car sa musique obéissait aux préoccupations de son esprit. Pour s'inspirer, il lisait les anciens poètes et les écrivains de l'antiquité tels que Homère et Virgile, et Plutarque et c'est surtout ce dernier qui eut sur lui une grande influence. Il s'enthousiasma aussi pour Shakespeare, à la fin de sa vie il ne cessa de lire Schiller et surtout le philosophe Goethe qui disait de lui : « Je n'ai jamais vu un artiste plus concentré et plus énergique comme Beethoven ». Ayant choisi le sujet de son œuvre, il ne recourait jamais aux instruments ni aux papiers et à la plume pour composer, mais il se livrait à la réflexion, aux rêves jusqu'à ce qu'il eût composé l'œuvre et alors il tirait de sa poche une feuille et un crayon et prenait quelques notes, puis les remettait dans sa poche.

On raconte qu'il marchait dans les rues de Vienne, la tête décou-

verte entièrement absorbé par la réflexion et les rêves. Il allait même jusqu'à ne pas donner trop d'importance à la pluie qui le mouillait entièrement lorsqu'il était inspiré. La campagne était l'endroit où il se plaisait le mieux et c'est là aussi qu'il passait souvent des journées entières installé à l'ombre d'un grand arbre pour donner à son esprit la liberté de parcourir l'empire des sons et d'en choisir les meilleurs pour en faire ses œuvres. A son retour, la nuit au milieu du silence, lorsque sa sensibilité ne souffrait plus d'aucun heurt, la muse lui inspirait des idées abondantes qu'il fixait ensuite. Ce n'est plus un musicien que l'on écoute alors, c'est un vrai poète dont l'âme est libre et généreuse, apte à recevoir et à traduire les nuances les plus fines de l'imagination. Cependant cette grande abondance des idées n'a jamais ni sa originalité et à son étrangeté dont ses 30 ans d'études incessantes avaient imprégné son caractère. Il disait lui-même. « Il faut sentir avant de penser ; ne rien concevoir mais tout sentir. »

Tous les habitants de Vienne et surtout les paysans le connaissaient et le surnommaient « Le grand maître de la Musique ». Lorsqu'ils le voyaient passer, il ne le saluaient pas de peur de rompre son rêve.

On raconte qu'un jour il fut inspiré, lorsqu'il était assis à l'ombre d'un grand arbre dans un chemin par lequel les diligences et les carrosses passaient souvent.

Lorsque le cocher de la première voiture qui vint à passer observa de loin « le grand Maître de la Musique » il arrêta les chevaux pour ne pas le déranger croyant que bientôt il finirait son rêve et qu'il pourrait continuer son chemin sans avoir interrompu son rêve. A l'arrivée de la seconde voiture, le cocher fit signe de s'arrêter pour la même raison ; ainsi s'arrêta

la troisième et la quatrième jusqu'à ce que le chemin fut embouteillé, par une suite de voitures dont les cochers étaient allés se grouper non loin du maître pour l'admirer. Il demeurerait ainsi, jusqu'à ce que Beethoven les eût par hasard aperçus.

C'est encore à cause de cette grande absorption par la réflexion qu'il ne s'occupait pas beaucoup de sa tenue extérieure ni de ses affaires personnelles, il ne savait par exemple jamais l'heure qu'il était et pour cette raison, il n'était jamais à l'heure à table, mais toujours deux ou trois heures en retard. Il ne se rappelait souvent pas s'il avait payé le loyer de sa maison, qu'après avoir consulté sa bourse et compté ce qui y restait pour justifier la réclamation du propriétaire.

## **Vieillesse et mort**

En 1815 son frère mourut et il devint tuteur de son neveu Charles. Il s'occupa de son éducation. Ce neveu lui occasionna beaucoup de chagrin par la légèreté de son caractère et son insouciance de la vie. Il faut dire ici, que ceci concourut comme sa surdité à aigrir son caractère et à le rendre irritable, bourru et misanthrope. Vers cette époque là, sa veuve puissante, son imagination pittoresque et sa virtuosité commencent à décliner peu à peu chaque année jusqu'à ce qu'il ne put plus jouer, non par incapacité, mais parce que sa surdité l'empêchait d'entendre ce qu'il exécutait. C'est pourquoi il refusait de jouer sur n'importe quel instrument et à n'importe quelle occasion.

Dès 1816 l'argent lui manquait souvent, car les nobles qui le subventionnaient cessèrent de lui verser les 4000 florins. Il connut de nouveau une véritable époque de misère et de pauvreté, et lorsque le besoin l'obligeait, il se tournait vers ses amis pour obtenir un peu

ne devint empereur lorsqu'il était encore premier consul de France, car il le considérait comme l'apôtre de la démocratie et le libérateur du peuple français. Son enthousiasme pour lui, lui inspira en 1804 une œuvre pleine de nobles sentiments de courage militaire et d'héroïsme. Sur la première page de cette œuvre, il écrivit de sa propre main : « Bonaparte ». Mais un jour en 1806 lorsqu'il se préparait à la lui envoyer, un de ses élèves qui était courant de son désir et de sa haute considération pour l'empereur, ayant lu dans un quotidien la nouvelle du sacre de Bonaparte empereur, se hâta d'aller annoncer la nouvelle à son maître.

Celui-ci furieux de ce qu'il venait de lire, prit son œuvre, déchira la première page portant le nom de Bonaparte et la jeta à terre en disant d'un air moqueur : — Est-ce ainsi que Bonaparte prouve qu'il est injuste et que bientôt, forçant le rôle qu'il joue, il piétinera les droits du peuple qui fut la cause de sa gloire. » Et quand son élève voulu ramasser la feuille, Beethoven lui dit : « Laissez son nom être piétiné, car il a démolit tous mes espoirs en lui. »

## Surdité et misère

En 1796 après son retour d'un voyage à Prague et à Berlin, lorsqu'il avait 26 ans, à la suite d'un refroidissement, il sentit un mal dans son oreille gauche. Il se plaignait d'entendre un bourdonnement continu dans ses oreilles. De plus en plus ses oreilles s'alourdissaient jusqu'à ce qu'il devint tout à fait sourd, en 1800. Il ne pouvait se mettre en rapport avec les hommes que par l'écriture et la lecture. Cette surdité a été pour lui la cause d'une grande misère qui alla même jusqu'à le faire songer au suicide. Sa correspondance avec ses amis le prouve bien, car le 29 juin

1800 où il écrivait à l'un deux :

« ...Je suis un vrai misérable, car voilà déjà 2 ans que je tâche toujours de m'éloigner de la société des hommes parce qu'il m'est impossible de dire à tout le monde que je suis sourd. Et si je pratiquais un autre métier, ce mal : aurait été de moindre importance, mais hélas ! Je suis un musicien et le mal est bien pire que ce que vous pouvez vous imaginer !... » Dans une autre lettre il disait « ...pour moi point de récréations humaines, point d'entretiens agréables, point d'épanchements réciproques. Il me faut vivre comme un proscrit ». « ...Tu ne peux pas te rendre compte quelle vie désolée et triste je mène depuis 2 ans. La faiblesse de mon ouïe, m'est partout apparue comme un spectre. J'ai passé pour un misanthrope quand je le suis si peu. » « ...Si je ne craignais pas le jugement dernier, je me serais déjà suicidé. »

Malgré cette grave infirmité, Beethoven continuait à diriger son orchestre. Il se basait sur la justesse du rythme, quant aux chants, il n'a pas pu continuer à les diriger à cause de l'imprécision du battement de sa mesure.

En 1801 le comte de Waldstein, gouverneur de la Ville de Bonn mourut et par le même fait Beethoven cessa de recevoir la subvention que lui offrait le généreux défunt. Il songea alors à partir en Angleterre, car il venait d'entendre que Rossini donnait à Londres des concerts et que en 5 mois il avait gagné 10.000 £. Mais il manquait d'argent. Il commença alors à donner des leçons de piano, principalement à Joséphine Btunzvik et à l'archiduc Rodolphe, et à vendre ses compositions pour pouvoir subvenir à ses besoins. En 1809 le Roi de Castille lui proposa de venir dans sa cour pour diriger l'orchestre du palais. Cette proposition occupa son esprit pendant un certain temps, car les appointements

et les conditions offertes étaient très favorables.

Finalement les conditions dans lesquelles il se trouvait ainsi que le désir d'échapper à la misère que lui oppressait depuis déjà 8 ans, le décidèrent à accepter cette offre.

Et il était sur le point d'envoyer au roi une lettre affirmative, lorsque quelques nobles de Vienne, craignant d'être privés d'un tel génie lui offrirent une subvention annuelle de 4.000 florins à la condition de ne pas quitter Vienne. Ainsi il put se passer d'un engagement qui l'aurait énormément gêné et put se livrer librement à développer son talent.

## Sa vie privée

Le sentiment de l'amour était chez lui le plus fort et le plus sensible. Il accordait son amitié à quiconque lui était fidèle et malgré cela, il n'a pu durant toute sa vie jouir d'un bonheur conjugal, de l'affection d'une femme qui se serait donnée toute entière à lui et qui l'aurait consolé dans sa misère. Toutes les femmes qu'il rencontrait glissaient comme des ombres dans sa vie. Il avait toujours pour elles de tendres attentions ; mais ses sentiments étaient aussi purs que ceux d'un enfant.

Pendant d'après sa correspondance on constate qu'il avait aimé une certaine Thérèse Malfatti ; jeune fille ravissante, dans la fleur de l'âge, excellente musicienne et claveciniste de talent. Elle avait de beaux yeux noirs une opulente chevelure brune, une peau mate et légèrement bistrée, en un mot elle avait une beauté séduisante. Ses grâces et son esprit distingués, ne pouvaient pas manquer d'impressionner la nature sensible de Beethoven.

Dans ses œuvres « l'Appassionata », « l'Aurora », « la Romance en Fa Majeur », on sent facilement les doux sentiments d'amour qu'il veut exprimer. Malheu-



BEETHOVEN

tête sa barbe souvent vieille de quelques jours accentuaient la couleur brune de son visage.

La providence l'avait pourvu d'une nature joyeuse, aimant la gaieté et les divertissements, malgré ses maux intérieurs. Son langage était plein d'expressions comiques et paradoxales. Il était violent et nerveux ; dans un moment de fureur, il essaya de briser une chaise sur la tête du prince Liehpouzki, mais c'est la revêtit d'une âme noble et douce car après une scène de colère il revenait à sa bonne humeur.

Partout et toujours il avait l'air d'un inquiet, et n'était à l'aise qu'en promenade c'est-à-dire à la campagne qu'il appelait « le jardin de Dieu ».

Ses distractions sont célèbres : on raconte que se trouvant un jour chez la famille de Breuning il cracha sur un miroir qu'il avait pris pour une fenêtre.

Beethoven avait deux passions : Son art et la vertu ou plutôt le culte de l'honneur. Il se montra, durant toute sa vie, soucieux de son progrès moral. La perfection de son art et la finesse de ses sentiments lui créèrent parmi la noblesse de Vienne une renommée qu'il garda pour toujours et qui ouvrit les portes de ses palais.

Mais Beethoven était démocrate et ne faisait aucune différence entre la haute noblesse et les simples bourgeois, entre un prince et un mendiant, car disait-il : « Nous sommes tous égaux devant Dieu ».

Beethoven était tellement pénétré de ce principe que lorsqu'il s'adressait à un noble il lui parlait sur le même ton qu'à une personne ordinaire.

Il ne tenait aussi presque pas compte des règles de l'étiquette à laquelle les nobles sont habitués

soit dans leurs réceptions soit dans leurs conversations. Il les haïssait pour leur orgueil.

En 1796 lorsque le prince prussien Ferdinand vint pour la première fois à Vienne, on donna à son honneur une grande fête dans le palais de l'empereur à laquelle Beethoven fut invité. La soirée alla avec un ordre parfait, jusqu'au moment du souper. Après que tous les invités prirent place à table, Beethoven remarqua que le prince Ferdinand et quelques nobles de sang royal avaient une table spéciale séparée de celle des invités. Furieux de cet acte d'orgueil, il ne put continuer à voir ce spectacle et il se leva brusquement quitta la salle en fermant la porte violemment après lui. Tous les témoins de cet acte se mirent à le critiquer plus ou moins délicatement. Peu nous importe, qu'il ait eu raison d'agir de la sorte ou non, tel était son caractère devant lequel tous les princes furent obligés de se soumettre, car on raconte que dans une seconde fête célébrée pour le même prince et dans le même palais, Beethoven fut invité et prit place à la table réservée au prince entre lui et l'impératrice. Désormais on lui donna toujours la place digne de son génie, place que ni ministre ni prince ne pouvaient avoir ; place qu'il a méritée non en raison des titres de noblesse ou des médailles données par des rois mais des dons prodigieux que le Roi des rois lui avait donnés. Malgré cela il était très modeste et ne méprisait rien de plus que les mots d'admiration ou de louange.

## Beethoven et Bonaparte

La politique le passionnait, il était partisan de la liberté et du régime républicain. Il admirait beaucoup Bonaparte avant qu'il

**grands maîtres** : les opéras, les sonates qui lui firent prendre conscience de lui-même et constater son infériorité envers eux.

Mais à peine commençait-il à goûter le plaisir du séjour à Vienne que la mort vint mettre fin à la vie de sa mère qui lui était très chère. Il dut alors rentrer à Bonn pour prendre soin de ses frères devenus orphelins.

Cette partie de la vie de Beethoven demeure encore par partie mal connue. Ce qui est certain c'est que passionné pour l'art et ambitieux de gloire, il se remit sérieusement aux études et s'exerça surtout à l'art de varier et à la composition.

## Installation à Vienne

Il resta donc dans sa ville natale jusqu'au début de l'hiver de l'an 1792 au moment où le grand musicien Haydn retournait de Londres passant par Bonn. Ce fut une occasion très propice à Beethoven pour faire sa connaissance. Et, épris par son grand talent, il lui exprima son désir de le suivre et d'étudier sous sa direction.

Haydn s'étant rendu compte de la capacité de Beethoven, reçut la proposition du jeune maître avec beaucoup d'encouragement et grâce aux bons offices du comte Waldstein, Beethoven partit avec lui à Vienne. Reconnaissant à Haydn cet acte d'encouragement, il composa 3 trios intitulés (opus I) qu'il lui dédia. En même temps il renonçait à toutes ses compositions primitives dont il rougissait.

Le nouveau professeur prévoyait comme le fit Mozart, ce que l'avenir réservait à Beethoven, en disant à ses amis après sa première rencontre avec lui : « Faites attention, cet homme fera parler de lui dans le monde entier ». C'est pourquoi lorsque dans une de ses œuvres, il voyait qu'il avait

sacrifié la forme et les règles musicales pour exprimer librement sa pensée, il ne lui corrigeait pas ses fautes, pourvu que le passage satisfît l'oreille. De plus il n'attirait jamais son attention sur les règles de l'harmonie, car il disait que de telles règles ne sont utiles que pour guider ceux que Dieu n'a pas si généreusement doués et non pour enchaîner les créations d'une grande imagination pareille à celle de Beethoven.

Mais malheureusement un jour en retournant de la maison de Haydn, ayant sous le bras une de ses compositions les plus récentes, il rencontra le musicien Schenk, qui, après une courte conversation lui demanda de lui faire voir son œuvre. À peine eut-il jeté un coup d'œil sur la première page qu'il haussa les épaules puis tournant quelques autres pages, il fit le même geste. Beethoven furieux lui demanda ce que pouvait signifier ces gestes. Schenk lui répondit :

— « Il est possible qu'un grand maître comme Haydn ne s'aperçoive pas de quelques fautes de composition car il est censé ne pas être un professeur mais regardez ici... et il posa le doigt sur un certain passage, c'est faux, c'est contraire aux règles... là aussi... »

— « Croyez-vous que Haydn me néglige et ne se donne même pas la peine de corriger mes fautes ?... Et en quoi puis-je profiter de lui sinon la correction de mes fautes ?... »

Et ce fut la cause pour laquelle il cessa d'aller chez lui et de dire cette phrase à un musicien contemporain qui après avoir copié une de ses œuvres, signa à la fin « Beethoven élève de Haydn » : « Il m'a donné des leçons, mais je n'ai rien appris de lui. »

Il commença alors à prendre des leçons de Schenk avec qui il ne resta pas longtemps et se confia bientôt à d'autres maîtres tels que Albrechtsberger qui lui apprit

le contre point. Sallieri avec qui il s'exerça à la composition dramatique et vocale. Il suivit tant de différents cours qu'à l'âge de 30 ans il avait fait 12 fois l'étude de « l'art de la composition ». Mais il faut dire qu'à défaut de bonnes leçons Haydn lui donna le bon exemple.

Malgré toutes ces études, ce révolutionnaire musical ne put atteindre son génie à la rigueur des règles et il revint à ce qu'il faisait préalablement : « sacrifier les règles pour la beauté de la forme ».

On raconte qu'un jour un de ses élèves lui dit en lui présentant une de ses compositions :—

— « Ceci est faux mon professeur. »

— « Qui vous a dit cela ? lui demanda le grand maître. »

— « Tous les théoriciens de la musique ; et il lui cita quelques noms. »

— « Soit, mais moi je dis que c'est juste. »

Plusieurs discussions semblables eurent lieu plus tard entre Beethoven et d'autres musiciens et il leur répondait toujours :

« Si ceci n'est pas conforme aux règles, et bien ce sont les règles qui sont fausses, quant à ma composition elle est correcte. »

Ce qui lui permettait d'aborder de telles originalités, c'est qu'au cours de sa carrière il ne composait pas pour gagner sa vie comme le faisait la plupart des musiciens contemporains, mais plutôt pour le progrès de l'art et l'ennoblissement du goût et l'essor de son génie vers l'idéal le plus élevé de la perfection.

## **Son portrait et ses caractères**

Son corps était de taille moyenne à la carrure puissante et rude. Son visage aux traits marqués, taché de petite vérole, ses yeux d'un bleu gris reflétaient la bonté. Ses cheveux noirs tombant de sa

litaine de Saint Bombard puis entra au service de la cathédrale de Liège comme chantre grégorien. Plus tard, grâce à la situation de son père et à ses qualités artistiques, il eut une certaine renommée qui lui valut une place dans l'orchestre que son père dirigeait, mais il la quitta bientôt et travailla comme ténor à la chapelle princière de Bonn.

## Naissance et années d'apprentissage

En 1767 Johann se maria avec Maria Josepha Poll et malgré ses revenus minimes qui ne dépassaient pas 600 marks par an, il déserta la maison paternelle car de temps en temps son père l'aidait financièrement. De ce mariage il eut le 16 décembre 1770 un enfant qu'il nomma Ludwig comme son grand-père. Voilà où je voulais vous amener chers lecteurs et lectrices car ce Ludwig est pour cette fois le héros de mon article.

Johann loin de s'occuper de son fils et de prendre soin de son éducation, passait la plupart de son temps hors de la maison.

Sa mère la bonne Maria Josepha qui l'aimait tendrement en prit soin et le fit entrer à l'école élémentaire de Neugasse où il apprit à lire et à écrire. Elle incultiva surtout en lui l'amour de la vertu et du beau.

Vers l'année 1772 le grand père Ludwig mourut et ce fut alors le commencement d'une vie de misère pour la famille du jeune Ludwig car le revenu du père seul ne pouvait suffire aux besoins d'une vie très modeste.

Malgré ce coup fatal, Johann continuait à boire et à rentrer ivre presque tous les soirs. Il se disputait souvent avec sa pauvre femme, cassant la vaisselle jetant au loin tout ce qui lui déplaissait.

Quand il rencontrait son fils en chemin, il se mettait à le

battre avec sa canne sans la moindre raison.

Ainsi cette brutalité de son père et l'amour exagéré de sa mère, qui ne vivait que pour son fils, contribuèrent à créer chez l'enfant un certain sentiment de timidité, de plus, ne le laissant jamais rien faire de lui-même sa mère paralysa chez lui la faculté de compter sur lui-même.

Cependant malgré la grande crainte de son père et les précautions qu'il prenait pour ne pas le rencontrer sur son chemin, à peine qu'il l'entendait chanter ou jouer au piano, il se pressait de s'installer très près de l'instrument pour écouter et observer son père.

Lorsque celui-ci finissait son exercice et quittait la salle, il essayait de bouger les touches de l'instrument avec ses doigts mignons.

Cette audition presque quotidienne du chant et de la musique de son père, cette atmosphère baignée de musique qu'il respirait étant encore tout petit, furent les causes de la manifestation de ses incomparables aptitudes musicales que Dieu n'a encore données à aucune autre personne aussi abondamment.

Peu à peu son père remarqua la passion qu'avait son fils pour l'art musical et il commença lui-même, lorsqu'il avait encore 4 ans, à lui apprendre le solfège, puis le violon et le piano, dans le but d'en faire un petit virtuose.

Seulement Johann était très nerveux et quand l'élève ne comprenait pas vite ce qu'il lui expliquait il le frappait rudement et ainsi pas une leçon ne se passait sans que le malheureux élève n'ait reçu une bonne taloche. Souvent pour échapper à ces coups de bâton, le jeune élève se levait au milieu de la nuit pour étudier les exercices qu'il devait réciter le lendemain. Il en fut ainsi pendant 4 ans.

Cependant les progrès très sensibles qu'il faisait, amenèrent son père à remettre le soin de son apprentissage à un professeur sérieux et capable. Ce fut d'abord le musicien Tobias Pfeiffer puis Christian Gotteib et finalement Neefe, homme cultivé et théoricien célèbre, qui tour à tour reçurent la charge de faire continuer à Ludwig les études que son père avait commencées, mais ce fut surtout Neefe qui le lança dans sa carrière. Contrairement au caractère sauvage de son père, ce professeur était patient, doux et aimable et ce sont justement ces qualités qui aidèrent l'enfant à faire dans un laps de temps de prodigieux progrès. Pour l'encourager, son père le conduisit dans la salle des académies musicales de Cologne où il joua quelques petits menusets, et des fragments de sonates.

A 12 ans il jouait du piano avec un talent remarquable et déchiffrait très bien, il était même arrivé à jouer facilement les morceaux les plus difficiles de Sébastien Bach, dont la musique est réputée comme étant la musique la plus difficile qui ait été composée en raison des complications qu'elle contient. Un an après on publiait un solo pour piano composé par lui à l'âge de 8 ans, s'il faut en croire les dires de son père.

Lorsqu'il eut atteint l'âge de 15 ans, le prince Maximilien de France, frère de l'empereur Joseph II, l'engagea dans l'orchestre de son palais. Mais désirant continuer ses études, son séjour au service du prince fut court car en 1787 à l'âge de 17 ans, il fit un voyage à Vienne pour éprouver ses connaissances musicales et continuer ses études. Ce fut pour le jeune maître une cause de grande joie, car c'est là qu'il fit la connaissance de Mozart qu'il estimait beaucoup et pour qui il garda toute sa vie une certaine considération. C'est là aussi qu'il entendit la musique des

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 55000

Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'étranger: P.T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 11

1ère Année,

16 Octobre 1935. P.T. 2.

## BIOGRAPHIE DE

# BEETHOVEN

(d'après les documents authentiques et les ouvrages les plus récents)

par Georges Azix (Collège Koronfish)

### Son origine et ses parents

Ludwig van Beethoven était d'origine hollandaise. Son grand père Ludwig fut le premier, qui par suite de démêlés entre lui et sa famille, émigra en Allemagne à l'âge de 14 ans. C'était un virtuose ayant quelques notions d'harmonie et de théories musicales et bien doué pour devenir artiste ; ce qui, à cette époque là, lui permettait de s'assurer une certaine aisance. Il se mit à parcourir les différentes villes de l'Allemagne

allant de château en château, comme le faisait à cette époque la plupart des musiciens, travaillant au service du Seigneur qui le payait le mieux jusqu'à ce qu'il arriva à la ville de Bonn et entra au service du prince Maximilien Frédéric. Ce prince riche était grand amateur de musique et avait dans son palais un orchestre dont les membres étaient non seulement bien payés mais logés et nourris chez lui. Peu à peu grâce à ses rapides progrès et son talent remarquable Ludwig réussit à devenir le chef de cet orchestre, et ainsi celui qui par-

courait autrefois les chemins allant de château en château sac au dos ne sachant s'il aurait un abri pour la nuit, put porter des habits somptueux galonnés et brodés. Quand il marchait dans la rue, tout le monde le saluait respectueusement car sa renommée avait mis son nom à la bouche de tous.

S'étant marié, il eut en 1712 un enfant qu'il nomma Johann. Comme son père, ce fils avait quelques aptitudes pour la musique et avait surtout une belle voix. Il fit quelques études musicales à l'école des choraux de l'église métropo-





# La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

REVUE DE MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.





# التوسيع

لشبكة المكتبات الوطنية للتوسيع العربي

دكتور محمد بن عبد الله الخفيا





دبوانه كبير الامناء

٢٣٣

حضرة المحترم رئيس تحرير مجلة «الموسيقى»

رفعت إلى الانظار العلية الملكية العدد الذى قدمتموه من مجلة «الموسيقى» إلى حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم فبال حسن القبول . وإني أشرف بأبلاغ ذلك الى حضرتكم مع الشكر السامى .

وتقبلوا وافر الاحترام .

كبير الامناء

سعيد ذو الفقار

تحرير آفى ٢٤ اكتوبر سنة ١٩٣٥

ومن للموسيقى غير آفى الفاروق يعلى شأنها ، ويصون حسنها ، ويعز أهلها ،  
وبابهم ثوبا من الفخار لا يلى ؟

وأى مجد تتناول إليه أعناق الموسيقيين أشرف من الرضاء العالى يفعم  
الغلوب سرورا ، وأى جزاء أوفى من الشكر السامى بملا القوى عزما وإقداما ؟  
إن ما أولانا به الملك المقدى ، أيد الله ملكه وأسبغ عليه النعم ، يعجز  
الشكر ، وإن كانت كل جارحة مقولا بفيض شكراً وثناء . فقبل ، يا مولاي  
منا صالح الدعوات ، كتب الله لك العافية فى بذلك وولذلك ومن تظلمهم رعايتك .





العدد الثاني عشر

السنة الأولى

القاهرة في ٤ شعبان سنة ١٣٥٤

أول نوفمبر سنة ١٩٣٥

كلمة المحرر

الموسيقى

مجلدات الموسيقى  
تصدر نصف شهريةللسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية  
رئيس المعهد : الدكتور محمد مصطفى

نصف عام

الاشتراكات

الإدارة

٥٠٠ ليرة سورية  
٨٠٠ ليرة سورية  
الاشتراكات نصف سنوية٢٢ شارع المسكنة - مصر  
تليفون رقم ٥٨٢٨٩  
العنوان الإداري في القاهرة

خار الله للمعهد الملكي للموسيقى العربية أن يخرج للناس هذه المجلة ، تتحرى علوم الموسيقى وآدابها وفلسفتها ، وتكون لطلاب هذه العلوم مادة وزاداً ، ولأهل الفن من الموسيقيين سناً وعماداً ، وللهاواة بضاعة ولذاذة ، وللباديين متعة وسلوى ، وللبعثيين درساً وتحصيلاً ، وللمتطرفين رياضة وتخيلاً

وكان هذا الذي أخذ به المعهد نفسه لبلوغ هذه الغاية الشريفة شاقاً مجهداً ، يتطلب بذل الطوق ، واستنفاد الوسع ، فاستعنا الله وصرنا فيه كل العناية ، ما ولى لنا جهد ، ولا قتر لنا عزم ، حتى استقام الأمر ، وأسقى التدبير ولقد سلخت « الموسيقى » نصف عام في خدمة الموسيقى والتوافر على التهبؤ بها ، والعكوف على استقصاء فنونها وعلوم أنعامها وأصواتها وتاريخها وتحليل أعلامها ، والحذب على أهلها وأنصارها وثبيت طائفة المودة بينهم وتوكيد علاقتهم ومعالجة شئونهم ، فهل أذت « الموسيقى » رسالتها في هذا المدى القصير ؟

في هذا العدد

أصنف عام  
السماء الموسيقى في الدولة الحديثة  
المؤلف الموسيقيون :  
فردريك الأكبر  
حياته الفنية في ولاية عهد  
الجمهورية المصرية والتقاط الأصوات  
كامل الحادثة قتال ملحنها يترجم  
أول مصنفات العرب في الموسيقى  
يقوم بن اسحق السكندى  
بدع الموسيقى وبنائها

معهد الموسيقى الادريه

القسم الفرنسى

لا مندوحة هنا عن أن نعرض لما أجمعنا عن التعرض له زمناً طويلاً ، ذلك باتنا ماكدنا تقطع من الوقت أقصره حتى هطلت علينا رسائل النساء والتعجيد ، وكلمات العطف والتشجيع ، وتجلت آيات البر والالطاف ، وكان قلم التحرير يدرك عظم المسؤولية التي أُلزِمها في عنقه ، ويُقدِّرها قدرها ، فاستحيا أن ينشر الرسائل ، ويذيع الكلمات ، ولَمَّا بأت من العمل جيلاً ، وُسِّدَ إلى الموسيقى وأهلها جيلاً

ولقد زادت مَبَارُءُ الفراء حتى أعوزنا حصرها ، وأربت مَسَرَاتِهم حتى أعجزنا شكرها ، فاعترفا بقدر النعمة وعلماً بما يجب للنعيم من شكر مفروض الأداء ، تهيأت لنا الفرصة بعد جهاد نصف عام أن نعلن هذا الشكر كَكِتَاباً نَيَّات ، وآباً محكمات ، وأن تشمل :

أنت امرؤ جللتنى نِعْمَا  
أوهت قوى شكرى فقد ضَعُفَا  
فأليك منى اليوم تَقْدِمة  
تلقاك بالنصرِج مكتشفَا  
لا تُدَيِّنْ إلى عَارَةٍ  
حتى أقوم بشكر ما سلفَا

وهذه النهضة الموسيقية التي تدعو إليها « الموسيقى » ، وتجاهد في إحياؤها بجميع الوسائل العلنية ، وتكبد في سبيلها كثيراً من المشاق المادية ، نهضة إصلاحية قد تمس ، من قرب أو بعد ، ما تواضع عليه أهل الفن قديماً ودرج عليه كثير من الفنانين الذين ورثوا عنهم ، ونالوا حظاً من تركتهم

والإصلاح ثورة على المؤلف تزعزع أركانه وتقوض بنيانه ، فهو لذلك متأهض حتى تستسيغه النفوس الجامدة ، وتعاوده الأدواق العتيقة ، وهو ثورة ولا ينبغي أن يكون غيرها ، ذلك بأنه لا يوجد شيء أفك بالجمتمع من أن يحمّد في موقفه والدنيا بطبيعة تكوينها وتخلّفها تجري سراعاً في تقدم أبدي لا حد لهاية وثورة الإصلاح ، قد يكتوى بنارها التأثرون ، ويشتوى بلظاها المصالحون ، فينزل بهم الخسف والموان وهم صامدون . لا تتزعزع عقائدهم . ولا تخور عزائمهم علماً بأنهم الغالبون وإليك مثلاً واحداً فيه غناء عن كثير مما يحفل به التاريخ

هذا فاجنر الموسيقى المبدع ، ابتكر إدغال الدراما في الأوبرات التي يلحنها فجنر معاصروه عن تفهم ابتكاره في موسيقاه ، وشنوا عليه حرباً عواناً . تطلّحن فيها مشاييموه ومعارضوه ، فكان الألمانيون إذا أرادوا الإزدراء بموسيقار ، والحط منه ، قالوا عليه فاجنرى

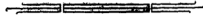
فصعد فاجنر ، للدفاع عن عقيدته ، إلى تأليف الكتب والزيادة عنها برسائل قوية ينشرها في الصحف ، كل ذلك والعراك ناشب ، والقتال مستحّر ، حتى مثل رواية لوهنجرين فأصابت من أدواق الجمهور رضا قليلاً ، لكنه غضب وفارت فورته فأنكر على الموسيقى جرأته في محاولة هدم ما درج عليه

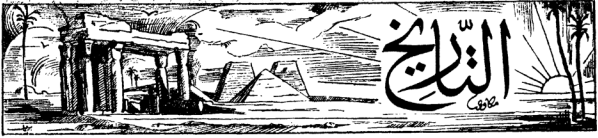
ظل الشعب الألماني يستقبل ابتداء فاجنر في تلحين اوبراته بالراية والسخط ، وتابعه في ذلك بقية الشعوب الأخرى ، وفاجنر لا يعبأ بهم ، ولا يكثر لجودهم لأنه ثابت العقيدة راسخ الإيمان بأنه محمود المعقب

ولقد صمم أن يشرع من أذهان الأمم مخاضهم انترعا ، فخابر وثابر . ولكنه ما كاد يمثل روايته تانهوريز في باريس حتى استقبله الشعب الفرنسى بسخط لا عهد له به ، وما صادفته رواية قبلها ، فانسعت بذلك ميادين القتال وترامت أطرافها إلى ممالك كثيرة غير ألمانيا ، فأصبح لزاما أن يتولى فاجنر القيادة العامة غير يائس ولا قلق . واضطر للسفر إلى تلك الممالك ليباشر بنفسه تمثيل رواياته ، ويواجه تلك الشعوب في فضائها ليؤهلها إلى استماع ذلك الفتح الفنى الجديد ، فسافر إلى إيطاليا ، ثم إلى باريس وعاد بعد ذلك إلى ألمانيا توجه فاجنر إلى مونيخ ليباشر فيها تمثيل روايته الأوبرا « تريستان وايزولدا » فلم يكد يشهدها ملك بافاريا حتى جعله رئيسا لإدارة المدرسة الموسيقية بمونيخ ، كما أمر ببناء مدرسة جديدة خاصة بتعليم فن الأوبرات . وكل إلى فاجنر رياستها

وما زال فاجنر يدافع عن عقيدته في الإصلاح ، ويقاسى من ثورته فيه حتى هب الأذهان الجديد . فعبده الشعوب وخلدت آثاره ، وحسبك ما تعرفه عن روايته « أساتذة الغناء » و « حلقة نيبيلونج » ، بعد هذا الجهاد الطويل تغلب الإصلاح . وانقاد المعارضون وتمشوا مع الرقى ، وصفت قلوب المخلفين الذين ينقمون . في إخلاص ، حتى إذا لمسوا الهدى اهتموا وعاونوا في بناء ثقافة بلادهم الفنية ودعموا أسسها . أما الحاقدون الحاسدون فقد نبت عليهم العُشب ونسج العنكبوت هذا مثل لا تعداد ، لضيق المقام ، ولكثرة أشباهه من الأمثلة والشواهد مما لا يفيد عن حضرات القراء . وهانحن أولا نعتز بما يحبونا به أهل الفضل من المبار والمसार . ونسأل الله أن يلهنا وإياهم التوفيق

وكبر محمد أحمد الفنى





## موسيقى الدولة الحديثة السلم المرسفي

منذ عرف السلم الموسيقى وهو مرتبط بالآلات الموسيقية في كل زمان ومكان . فالشعوب الفطرية لا يتجاوز حفظها من الموسيقى بضعة أصوات تتجلى في آلاتها ، وتبين في صالة عدد الثقوب الموجودة على جوانب آلات النفخ ، وقلة عدد الأوتار في الآلات الوترية إن وجدت . فاذا أصابت هذه الشعوب نصيباً من المدنية يستوجب زيادة أصوات الغناء فيها ، فأن أثر ذلك يظهر في آلاتها الموسيقية بزيادة عدد الثقوب وعدد الأوتار .

وإذن لابد لتطور السلم الموسيقى من ثلاثي إلى خماسي فألى سباعي من أن تماشى الآلات هذا التطور في حلقاته .

ولقد سبق أن ذكرنا أن السلم الموسيقى الذي كان مستعملاً عند قدماء المصريين في الدولتين القديمة والوسطى هو السلم الخماسي الذي كان خلواً من أنصاف الأبعاد . العربات ، وكانت أصواته على نسبة بعد كامل أو بعد ونصف ، مثل أصوات الأصابع السوداء في البيانو الحديث ،

وظهور الدولة الحديثة غاب هذا السلم الموسيقى الخماسي ، وحل مكانه السلم السباعي وهذا هو علة ما نراه في آلات الدولة الحديثة من الزيادة العظمى في عدد أوتار الجناك والكنارة ، والتقارب الشديد بين دساتين العود ، بل وما نراه في المزمار من الثقوب المخرصة التي لا تبعد كثيراً عن بعضها .



وقد حاول الكثيرون الوصول إلى معرفة الأجزاء الصغيرة التي انقسم إليها السلم الموسيقى في مصر، أى إلى معرفة مقدار النغبات التي توسطت المقامات الأساسية . ولما كان مثل هذا البحث يتعذر الاستدلال عليه إلا من الآلات بعد أن أعجزنا الحصول على لحن من الألحان القديمة التي يستحيل الوقوف عليها بعد أن عفت منذ آلاف السنين ، ولم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين وأصابع الموقعين إذا ما تحركت على الآلات . ولما كانت الآلات الأيقاعية كالصماجات والطبول والصنوج والدفوف لا تفيد في مثل هذا البحث ، وكذلك لا ينفع النغير . فلم يبق إذاً إلا الآلات الوترية وهي الجناك والكنارة والعود ، وآلات النفخ وهي الناي والزمار والمزمار ، والأخيرة وهي آلات النفخ أصلاً لهذا الغرض لسهولة معاينة نفوحيها وإمكان مقايستها ، ولهذا لاجب إذا رأينا أن أقدم التجارب قد أجريت على هذه الآلات . وكان أول من فكر في هذه الطريقة هو فيتس « F. J. Fets » . وكان مصيباً في طريقة التفكير ، مخطئاً في التنفيذ خطأ لا يرى معه أهمية لذكر تجربته .

ثم قام بعده فيكتور لوري « Victor Loret » . وأعاد في ليون بحث فكرة فيتس ، وقام بتجارب أوسع نطاقاً وأكثر إحكاماً وأتمناً أساساً . وقد نشر نتيجة أبحاثه في المجلة الفرنسية « Journal Asiatique » سنة ١٨٨٩ ثم أعاد نشرها في الجزء الأول من دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية « L'Asiatique » سنة ١٩١٣ . وتلخص طريقته في أنه صنع نماذج لكل ما أمكن أن تصل إليه يده من النايات أو الزمائر أو المزمار المصرية القديمة الموجودة في باريس وليدن وتورين وغيرها . وقد اجتهد في أن تكون النماذج التي يصنعها طبق الأصل تماماً ، طولاً وعرضاً وسمكاً ، محتفظاً تمام الاحتفاظ بأبعاد الثقوب واتساعها وأراد بعد ذلك بالعزف بها الوصول إلى النغبات التي كان يشتمل عليها السلم الموسيقى المصري القديم ، وهنا اعترضته صعوبة جديدة وهي : كيف ينفخ في تلك الآلات وكلها متشابهة ؟ هل ينفخ فيها على أنها ناي . أو على أنها زمارة ، أو على أنها مزمار ، إذ كان يوق الفهم ساقطاً في جميعها . وبذلك بدأ يجتهد في تمييز كل نوع على حدة ، فما ظنه ناياً تركه دون بوق ، وما ظنه زمزماً أو زمارة صنع له بوقاً للفهم ، ثم قصد بعد ذلك إلى موسيقيين صناعتهم العزف بآلة الفلوت الغربي الحديث وطلب إليهم العزف بآلاته هذه التي اصطنعها ثم دون ما وصل إليه من النغبات .

والآن نناقش هذه الطريقة فنجدها غير دقيقة في البداية وخطأ في النهاية . أما عدم دقتها في البداية فنشاهد عن استحالة مطابقة آلاته التي صنعها للنماذج الأصلية تمام المطابقة . وأما خطأه في النهاية فقد جاء من أنه صنع

أبواقاً للزمير حسب ما يترأى له . ثم لم يقف خطأه عند ذلك بل استحضر من الموسيقيين الحديثين من ينفع له في تلك الآلات القديمة وهذا خطأ أيضاً إذ العازف الحديث غير العازف القديم .

والعازف يجتهد دائماً أن يضبط من تلقاء نفسه أصوات النغمت لتتفق مع ما هو ثابت في مخيلته من سلم موسيقاه . ومهما كانت الآلة التي يعزف فيها أجنبية فلا بد أن يأتي في نغاته بواسطة عوفه الكثير من سلمه الموسيقي الساكن في رأسه والمتعود سماعه وعزفه - وذلك مثبت علمياً - وسبب ذلك أن العازف الحديث بآلة الفلوت عظيم المهارة في تغيير حركة شفثيه أثناء العزف وتغيير حركة النغمة إلى درجة تمكنه من التلاعب بالنغمت .

ولكن هناك طريقة مثلى للوصول إلى هذا الغرض لا يمكن أن تخطئ ، فضلاً عما هي عليه من السهولة ، تلك أن نعي حاسة السمع من هذا البحث إطلاقاً ونجعل المسألة حسانية بحتة فنتستعين بواسطة العلوم الرياضية وحدها على تقدير نغمت هذه الآلات باستخراج نسبها من مقايضة أبعاد تلك الآلات وأبعاد ثقوبها واتساعها وما إلى ذلك . وقد حسبها الأستاذ الدكتور راس ، العالم الموسيقي الكبير ، بتلك الطريقة ووضع بنتيجتها جدولاً مقدراً بالتقدير الموسيقي المعروف بالطريقة المثوية . ويضيق هذا المقام عن الأسهاب في سرد حسابات هذه النتيجة ودقاتها . ولكن عما يجدر الإشارة إليه أن النغمت التي توصل إليها في حسابها وإن كانت كلها تقريباً في أبعادها بردات وعربات أي أنها نغمت كاملة وأنصاف نغمت إلا أنه كان بينها ما هو أقل من العربات وهو نادر جداً .

وكان المصريون يصنعون آلات النغمة على الطريقة الحسائية لا الجبرية ، أي يهتمون بحساب الأبعاد لحساب الأصوات ، ولذا نجد أبعاد الثقوب ثابتة تقريباً .

## عظمة الفم

قال ابن سرنج : دعاني فتية من بني مروان فدخلت إليهم وأنا في ثياب الحجاز الغلاظ الجافية ، وهم في الوشى يرثفون كأنهم الدنانير المرققية ، فغنيتم وأنا محقر لنفسي عديم - لحناً ، فضاءوا في عيني حتى ساويتهم في نفسي لما رأيتمهم عليه من الأعظام لي ثم غنيتمهم :  
وَدَعُ ثَلَابَتَةٌ قَبْلَ أَنْ تَسْتَرْحَلَ      وَاسْأَلْ فَإِنْ قُلْتَ لَهُ أَنْ تَسْأَلَا

فطربوا وعظموني وتواضعوا لي حتى صرت في نفسي بمنزلتهم لما رأيتمهم عليه ، وصاروا في عيني بمنزلي ، ثم غنيتمهم :

أَلَا هَلْ هَاجَكَ الْأَخْطَا      نَ إِذْ جَاوَزْنَ مَقْلَحَا  
فطربوا ومثلوا بين يدي ورَمَوْا بِحُكْلِهِمْ كُلَّهَا عَلَيَّ حَتَّى عَقَلُونِي بِهَا فَمَشَّكَتْ لِي نَفْسِي أَنَا نَفْسُ الْخَلِيفَةِ وَأَنْهُمْ لِي عبيد وإماء ، فافترعت طرفي إليهم بعد ذلك تهاً .

# المسؤولك الموسيقيون

الموسيقى تخاطب النفس فن استطاع فهمها  
قد سبها بعواطفه إلى أعلى الدرجات .  
فردريك الأكبر

## فردريك الأكبر

حياته الفنية في ولاية عهد

— ٢ —

معه ، ووكل بخفارة الباب إلى حارس . وبينما هما يعزفان  
إذا بالحارس يفرغ اليهما في اضطراب وقلق ينفي عن  
قدوم الملك . فارتعدت فراش فردريك وأستاذ من  
الرب ، وغارت قواهما ، وسارع كوازي إلى الأوراق  
الموسيقية والصفافير غلبها في المدفأ ، أما فريدريك فقد  
ألقى بنفسه في الرداء العسكري ، وغانه الوقت فلم يستطع  
إعادة شعره الفرنسي إلى ضفيرة ألمانية . فلما دخل الملك  
عليهما ، أمر بتفتيش جميع الدواليب وإخراج كل ما تحويه  
من الأوراق . ومن محاسن الصدف أنه لم يخطر ببال  
أحد تفتيش المدفأ الذي كان كوازي يرتعد كلما اقترب منه  
أحد . استغرقت تلك الزيارة ساعة وبعض الساعة ، والرجلان  
يكاد يودى بهما الخوف ، لا لجرمة ارتكبا ، ولا لأنهم  
اقتربا .

ذلك مثال من عنت المراقبة ، وعنف التضيق ، أنزله  
الملك بولده فأرغمه على إشباع شهوته الفنية خفية وسراً .  
ولقد صدق علماء النفس فيها قرووه من أن الضغط على  
الطفل والتضيق عليه يظهر أثرهما ، حتى في الكبر ، فقد  
كان فردريك يشعر بهذا الضغط ، حتى بعد وفاة والده ،  
وبعد أن أصبح ملكاً . وكثيراً ما كان يحلم أحلاماً مفزعة  
وقد روى أنه تكلم في أحدها بصوت مسموع فقال :

حرم غليوم الأول على ولده فردريك ، عام ١٧٢٨ ،  
قراءة أى كتاب وحرم عليه العزف بالصفارة فكتب  
لاخته يئبها شكواه وألم نفسه لهذا الحرمان المضنى فقال :  
« أحسنى ثيباً أبلغ البؤس فهم يراقبوني طوال اليوم  
ويحرمون على لذات المظهر ، فلا أقرأ كتاباً ولا أشغل  
نفسى بصديقى الموسيقى ، إذن فاذا أفعل ؟ هم يرغموني  
على مسارتها في الحفاء .

وكذلك كان يفعل فردريك ، فيستحل في الحفاء ما حرم  
عليه ، وآية ذلك ما ذكره الأستاذ « كوازي » الذى كان  
يدرس له الصفارة ، من أنه حدث في يوم صائف من عام  
١٧٣٠ أن اضطر فردريك إلى الانتظام في سلك الجيش  
ليعمل فيه ، فلما عاد بعد الظهيرة ، خلع ملابسه العسكرية  
وحلّ ضفيرته الألمانية ، وارتدى رداء ملكياً مذهباً ، ونظّم  
شعره على الطراز الفرنسي ، ثم قصد إلى « كوازي » ليصغّر

إنشرح صدر الوالد ، ولما تبين أن الضنط على مواهب ولده في الموسيقى والشعر لم يصرفه عنها بل حمله على مزاولتها خفية . لم ير بداً من السماح له بمزاولة تلك الفنون ، فنادر فريدريك قصر أبيه بعد عام ١٧٣٢ ، وكان في العشرين من عمره ، وعاش في إحدى قصوره الخاصة في ضواحي برلين

هنالك استقبل فريدريك أسعد أيام حياته ، كما يتجلى ذلك في رسائله ، وتنسم لأول مرة نسيم الحرية البليل ، فاستراحت نفسه ، وانقطع إلى الدرس فكان يقضى أياماً متعددة داخل قصره ، لا يعلم شيئاً عن العالم الخارجي . وصار يعرف بصفاته ، مطلق الحرية ، ويتمتع بموسيقاه آناً كيد العيون والرقب . فراد نشاطه وتضاعف وأخذ في دراسة قواعد الموسيقى ونظرياتها والتأليف الموسيقى ، على أستاذة « كواز » وغيره ، فلما تم له ذلك أخذ يتدع هو الألحان ويضع الأغاني لشعبه ، شعرها وموسيقاها ، والمآثرات العديدة للجيش . ومن كلماته المأثورة في ذلك الوقت قوله « إن إدارة فرقة موسيقية أصعب من إدارة الشعب ،

كان الوالد يتردد على قصر ولده لزيارته فيسمع موسيقاه في غير نقد ولا معارضة ، بل كان يتبادل ولده احترام الرأي ويقدر كل منهما ميول الآخر بلا مناقشة ولا جدال

ولقد استخدم فريدريك فرقة موسيقية خاصة بقصره تألفت من خمسة عشر عازفاً ، يرأسها « كارل جراون » الموسيقي الذي ذاع صيته في ذلك العهد وكان رئيساً لدار الأوبرا بمدينة « براونشفايغ » وطالما اشترك فريدريك في العزف مع فرقة قصره . وكثيراً ما نجحت ميوله إلى بناء دار للأوبرا فيه فاعترض أبوه رغبانه وحال دونها فتنازل عنها فريدريك مرغماً ، واكتفى بتشثيل الأوبرات في القصر

« ما أقمى أبى ! ما أقمى ذلك الرجل ! » . وكان يحلم مثل تلك الأحلام في الوقت العصيب الذي اشتد فيه وطيس القتال بينه وبين الممالك الأوروبية ، في تلك الحروب التي دوخ فيها أعداءه . رمن مأثور قوله ، أيام تلك الحرب الضروس . إن الشعر والموسيقى ساعداه ، والصفارة صديقي التي أبوح لها وحدها بأسراري وخططي والتي هي وحدها مفرجة آلامي ومتاعبي في تلك الحروب .

وكان فريدريك يرى في صفاته الصديقة والزوجة ، حتى كان يسميها « مازا » . « الأميرة » ( البرنسية ) ، كما كانت شقيقته ولهايناهي الأخرى شديدة الشغف بالموسيقى تسمى « مازجة » ، آلتها الموسيقية وهي العود ، « الأمير » ( ألبرنس ) وكثيراً ما كان الشقيقان يقضيان في صباحهما أوقات سعيدة يشتركان فيها في العزف معاً بآلتيهما . وذاقا من لذة تلك الأوقات ما جعل فريدريك يكتب لشقيقته ، بعد كبرة السن . يقول « ما أشوقني إلى تلك الأيام السعيدة أيام كنت تضمين فيها إلى صدرك أميرك المحبوب ، وأقبل أنا أميرتي المشوقة » .

ولقد وضع كيف كان غليوم الأول قاسياً . غليظ المعاملة لولده فريدريك . وقد حمله قسراً على تعلم الفنون الحرة والاضطلاع بها ، وما كان أشد عجه وغباطه أن رأى ولده ولم يكده ينسلك في مزاوله أعمال الجيش حتى كانت مواهبه الحرة ، في ألانها ووجلانها ، تماشي نبوغه وشغفه بالموسيقى والشعر . وقد تحقق من أن ولده خير من يعتمد عليه في إتمام خطته من جعل ألمانيا أمة حرية قوية ، وإن لم يستطع في ذلك الوقت أن يتنبأ بأن ولي عهده الصغير سيتجاوز في الأعمال الحميدة ما كان يحلم به أبوه وأنه سيستحق من التاريخ تلقينه بالأكبر

يقول الفلاسفة وعلماء النفس إن الموسيقى والفنون  
الجميلة أقوى مهذب للعواطف والأحاساس وإتنا لنجد في  
أخلاق فريدريك المثل الحلى الملبوس الذى جاء برهانا على  
تلك الحقيقة

كان فريدريك نفسه يعتقد أن الفنون الجميلة أكبر  
مهذب له ، حتى جاء فى إحدى رسائله قوله « إني أعمل  
وأجهد فى العمل لأهذب دخيلتى بالشعر وأنقى سريرتى  
بالموسيقى »

وإذ كان فريدريك مولعاً من صغره بتلك الفنون ،  
فأى أثر ظهر لها فى خلقه ؟ هذا ما يصفه التاريخ ، فقد  
أثبت له لين العريكة ، ودماثة الخلق ، ووداعة الطبع ،  
وبعضه للصفحة وكرهيته للوجاهة والوجهاء حتى أنه أنسى  
عليهم فى بعض رسائله بقوله « ليت طلاب الوجاهة فى  
بلادنا يدركون أن مهرها حسن المسعاة ونبل المقصد ،  
والعمل لصالح المجتمع »

وكان فريدريك ديمقراطياً مسرفاً فى ديمقراطيته  
لا يرى فارقا بينه وبين أفقر أبناء الشعب وهذا الشعور  
لم يفارقه حتى وهو ملك فكان يداعب أصغر أفراد شعبه  
ومشى بينهم بغير حرس ولا جند يمازجهم كأنه أحدهم .  
ولو أنك تكلمت اليوم إلى أى ألماني عن فريدريك  
الأكبر لحدثك عنه كأنما يحدثك عن صديق له . وكان

فريدريك طيب القلب شديد التسامح لا يعرف معنى للحقد .  
ومن أطرف ما حدثنا به التاريخ حدث وقع له مع رئيس  
فرقة الموسيقى ، وذلك أن رئيس الفرقة لحن مرة قطعة  
فكاهية يشترك فى عزفها ست آلات من نوع المزمار ،  
فلما رآها فريدريك مدونة على الورق أعجب بها واستلقى  
من الضحك ، وطلب من رئيس الفرقة توقيعها هو وفرقة  
وكان بالفرقة ست حملات لوضع النوت الموسيقية عليها  
فى أثناء العزف ، فجاء رئيس الفرقة وفى يده سبع أوراق  
وضع كلا منها على مقراً من تلك المقارء الستة وبقيت  
معه ورقة ، فدار يبصره فى أرجاء الفرقة فاحصاً باحثاً ،  
فسأله فريدريك « ما ذا تبغى ؟ » فقال يموزنى مقراً  
سابع . فقال فريدريك « أظنك لا تحتاج فى عزف قطعك  
إلا إلى ستة خنازير ( يعنى عازفين ) » . فقال رئيس الفرقة  
ولكنى زدت عليها لحنأ خاصاً بالصفارة ( يعنى خاصاً  
بفريدريك ) . فلم يتأثر فريدريك من هذه الأجابة ،  
ورواها لأستاذه كواز معجباً مسروراً .

وقد بلغ فريدريك ، وهو ولى عهد ، شأواً بعيداً فى  
الموسيقى وعلومها لا يبلغ اليه كثير من المنقطعين . لهذا  
الفن ولكن بالرغم من ذلك لم يقنع بما وصل اليه بل  
كان طموحاً إلى المثل الأعلى حتى أنه كتب لشقيقته  
فلهلينا يقول « أريد أن أكون مخلصاً مثلك للموسيقى »



Case

## 2

۱۲

قصص  
التاريخ للكهنة

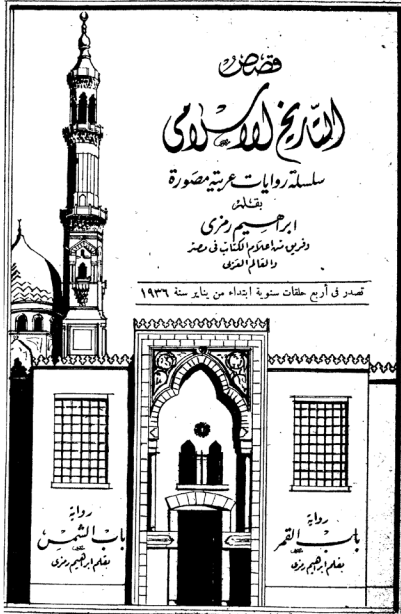
سلسلة روايات عربية مصورة

بقلم

ابراهيم رضى

وفرس نداءكم الكتاب في مصر  
والعالم العربي

صدر في أربع حلقات سنوية ابتداء من يناير سنة ١٩٣٦



## باب القم

هو اسم باب الاسكندرية الغربى الذى دخلت منه جيوش الفرس بقيادة السلاط  
شاهين سنة ٦١٧ الميلادية ، وأتمت بفتحها نصر كبرى أبرويز على هرقل امبراطور  
الروم ، قبل أن تحقق عليهم كرامة الله فيغلبهم الروم في بضعة سنين : ويوافق ذلك  
عهد بعثة النبى عليه الصلاة والسلام في مكة المكرمة .  
ولذلك فالرواية دراسة لبلاد العرب وأديانها ومكة وأهلها والشام وخلافتها ،  
وشرح لنشأة الاسلام وحالة مصر في أيام أفول الدولة الرومية .

## باب الشمين

هو اسم باب الاسكندرية الشرقى الذى دخلتها منه جيوش العرب تحت إمرة  
الفتح العظيم عمرو بن العاص في سنة ٦٤٢ الميلادية فأزالت بنصرها دولة الروم من  
الشرق ويوافق ذلك أول خلافة عثمان بن عفان  
فالرواية دراسة لأعمال الصحابة عليهم الرضوان وإللم بفتححاتهم في العراق  
والشام وبلاد الفرس ومصر

تقع كل رواية في أكثر من ٢٠٠ صفحة بهذا القطع مزينة بالصور والرسوم .

قيمة الاشتراك في الروايتين معاً (طبعة ممتازة) عشرة قروش ويطلب من صاحب  
القصص بعنوانه رقم ٣٦ — بشارع الزقاق بمصر الجديدة تليفون رقم ٦٢٦٨٧

ويرجو صاحب القصص من أنصار هذا المشروع في مصر والعالم العربى والشرق  
وأن يماونوا على ذبوعه فما قصده منه إلا أن يكون تبصرة للناشرين وتذكرة للراشدين  
خدمة للدين والمسلمين كما أنه يدعو علماء تاريخ الاسلام ودارسيه دراسة علمية  
دقيقة إذا هم أنسوا في أنفسهم الرغبة والقدرة على صياغة القصص من التاريخ أن  
يتفضلوا فيتصلوا به في ذلك وأنه لمستعد لنشر قصصهم في هذه السلسلة مع الشكر  
والمكافأة عليها بما تستحقه من الأكرام  
والله يهدينا وإياهم سواء السبيل ويوفقنا جميعاً إلى مرضاته إنه نعم المولى ونعم النصير



غير أنه لا يحدث لأن القناة تفتح في أثناء البلع وفي التأثرب  
وإذا حدث التهاب في الحلق وامتد إلى تلك القناة فأنها  
تصبح دائماً الانغلاق . وفي هذه الحالة يُمتص تدريجاً  
الهواء الموجود بالأذن الوسطى ، ويحدث اختلاف في الضغط  
على جانبي الغشاء ، وهذا ماقلنا إنه يضعف من قدرة الأذن  
على سماع الصوت . وفي هذه الحالة تصير الأذن كأنها صماء

### الصمم الوقي

يحدث الصمم الوقي إذا تغير الضغط الجوي فجأة ،  
كالغدير السريع في مستوى الإنسان بالنسبة لسطح الأرض  
أو البحر ، كما يحدث أثناء الصعود السريع بالطيارة ، أو  
الزول في غوصة . وهذا الصمم يزول في الحال إذا ابتلعنا  
ريقنا ، حيث تفتح هذه القناة فيستوى الضغط على جانبي  
الغشاء السمعي .

### الأذن الداخلية . انظر الشكل .

تكون الأذن الداخلية من غرف وأنايب منحوتة في  
العظمة السمعية ، وتصل بالأذن الوسطى كما سبق القول  
بواسطة فتحتين صغيرتين عليهما غشاءان وهاتان الفتحتان هما  
( ١ ) الفتحة البيضاوية ، أو البيضية ، وتصل بأسفل  
الركاب

#### ( ٢ ) الفتحة المستديرة

وتتكون هذه الغرف وتلك الأنايب من جزأين : جزء  
عظمي مملوء بسائل ، وجزء غشائي مملوء بسائل آخر أقرب  
شبهاً إلى السائل الأول

فأما الجزء العظمي فيكون من ثلاثة أجزاء وهي :

( ١ ) الدهليز

الرأس تسمى « العظمة السمعية » ، ويسمى هذا الفراغ  
« الفراغ السمعي » ، وهذه الأذن الوسطى تصل من الخارج  
بالقناة السمعية ، ويفصلها عنها غشاء يسمى « الطلبة » .  
ولها من الداخل فتحتان تصلانها بالأذن الداخلية إحداها  
مستديرة ، والأخرى بيضاوية . وتصل الأذن الوسطى من  
أسفل بالحلق بواسطة أنبوبة طويلة تسمى « قناة استكيوس » ،  
وعند اتصال الأذن الوسطى بالغشاء السمعي « الطلبة » ،  
نجد مثبته بهذا الغشاء من الداخل « أى في الفراغ السمعي » ،  
يد المطرقة ، والمطرقة أولى العظيات السمعية .

وهذه العظيات السمعية ثلاث ، تمتد من الغشاء السمعي  
« الطلبة » إلى جدار الأذن الداخلية وتسمى على الترتيب ،  
من الخارج للداخل :

( ١ ) المطرقة

( ٢ ) السندان

( ٣ ) الركاب

وهذه الأخيرة « وهي عظيمة الركاب » مثبتة قدمها  
في الفتحة البيضاوية الموصلة للأذن الداخلية .

### قناة استكيوس

وهي القناة التي توصل الأذن الوسطى بالحلق ، يبلغ  
طولها ٣٥ ملميمتراً وهي في الحالة العادية تكون مغلقة حتى  
لا يكون للتنفس تأثير في الضغط الهوائي الموجود بالأذن  
الوسطى ولذلك لانسمع صوتاً لمرور الهواء في أثناء عملية  
التنفس .

فلو أن هذه القناة كانت مغلقة دائماً لأصبحت الأذن  
الوسطى حيزاً مغلقاً أبداً ، فإذا حدث تغير في الضغط  
الجوى من الخارج اختلف الضغط على جانبي الطلبة ، وكان  
النتيجة الحتمية لذلك إضعاف مقدرة الأذن على سماع الأصوات ،

## الجزء الأول

### من كتاب

# دراسة القانون

### تأليف الأستاذ

دكتور محمد أحمد الحفني

مدرس الموسيقى بوزارة المعارف  
ومراقب مدرسة المهدي

مُصَنَّفُ رِضْوَانِي

رئيس المعهد الملكي  
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المهدي بإشراف الملكة نازلي بمصر

( ٢ ) القنوات النصف الحلاقية ، وهي ثلاث قنوات

( ٣ ) القوقعة

وأما الجزء العشائي فهو داخل هذا الجهاز العظيم ويشبه في الشكل

ويتصل بالأذن الداخلة أعصاب متصلة بالمخ تسمى  
العصب السمعي ،

والذي يهتأ ، في بحث موضوع السماع من هذه الأجزاء  
المقدمة الدقيقة ، التي ترتب منها الأذن الداخلة ، هو القوقعة  
إذ تبين أنه لو أصاب القنوات النصف الحلاقية خلل أو  
تلف فأنما ينشأ عن ذلك اختلال في التوازن ولكنه لا يحدث  
صما . وعلى النقيض من ذلك أنه لو أصاب القوقعة خلل  
أو تلف فأنما ينشأ عن ذلك صمم ولا يؤثر في التوازن

وإذن فالقوقعة أهم عوامل السمع وهذه الأهمية ستحدث  
عنها في مقال خاص في العدد التالي . كما أننا سنوفي  
البحث تباعاً في شرح عمل الجهاز السمعي وبيان النظريات  
المختلفة في السماع .

### تطلب الموسيقى في السودان من حضرات

الخطوط : الخواجة نيقولا ديمتري كاتفانيدس صاحب مكتبة البازار السوداني

الخواجة زكي جرجس بطليموس

واد مسدي : كمال ميخائيل غالي افندي

أم درمان : عطا الله جبره افندي

# عسلام الموسيقى

كارمن الخالدة تقتل بمنحها

بيزيه BIZET

١٨٣٨ ١٨٧٥

٣ يونية سنة ١٨٧٥ . كان ابن معلم للفناء ، التحق بمعهد الموسيقى ولما يبلغ التاسعة من عمره ، وسرعان ما تجلت عبقرية الفنية وظهر نبوغه فنال في سن العاشرة جائزة بعدد أخرى . وكان يتعلم من الآلات الموسيقية العزف بالبيانو والأرغن كما كان يدرس علم صوغ الألحان على « هاليفي Halévy » ، الموسيقار الفرنسي المشهور ( وقد تزوج بيزيه بابنته فيما بعد وعمرت حتى ديسمبر عام ١٩٢٦ )



آفة الفنان جحود الناس . يخرج لهم آياته فيكرونها ، وينشر عليهم مبتدعاته فيجحدونها . ويذيع فيهم مبتكراته فيعيونها . ويتحرى سراتهم فيخذلونه ، ويتعمد مبراتهم فينهطلونه كأنما استشرى بينه وبينهم عداء لا يهدأون أو تخمد همته وتسكت نأمة . حتى إذا قضى وانقطع عمله ، هرع هؤلاء الجاحدون الكافرون ييكونه ، وأقاموا الحفلات يؤنونه . وسارعوا إلى ذكرياته يحيونها ، وآثاره يخلدونها ، كأنه لم يش

في عام ١٨٥٦ نال بيزيه جائزة « أوفنباخ Offenbach » الموسيقار المعروف جزاء لتجنه رواية « دكتور المعجزات » من نوع الأوبريت . وبعد ذلك بعام واحد نال الجائزة الكبرى لروما . ثم سافر إلى إيطاليا لإتمام دراسته الموسيقية بها ، وكان يتعيش من معونة مالية تكاد لا تستوفي كفافه ، يمد بها

بينهم جاهلاً ذمياً ، يتلس رحمتهم فلا يصيب بينهم رحماً هذا بيزيه « ملحن كارمن الخالدة » هضمه معاصروه وغبته عشيرته وأهلوه ، فكان احتضامه وصمة في جبهة أوروبا الحديثة ، يندي لها العصر ، ويخرى منها الدهر . ولد اسكندر قيصر ليوبولد المشهور بجورج يياريس في ٢٥ من أكتوبر سنة ١٨٣٨ ومات في أحد ضواحيها في

وأثنى لاقى تلك الغراميات شيئاً من التوفيق فأثما لم  
تقدر ولا كتب لها الخلود إلا بعد موته . حيث نهت  
ألفانه فى « كارمن » أذهان الناس إلى ذلك الموسيقىار المشكود  
لقد لحن بيزيه أوبرا « كارمن » عام ١٨٧٥ فشكل  
لها الجمهور واستقبلها بالكفران والجلود ، فأثر ذلك فى  
الفنان المسكين قصى شحمة الحزن والياس وذهب إلى الله  
يشكو ظلم الانسان ، وما امتاز به من الجلود والكفران  
ذلك مصرع الفنان بيزيه ولم يستكمل من العمر أربعين  
سنة . ذلك مصرع ملحن كارمن تلك الأوبرا الخالدة بين  
خوالد الأوبرات فى العالم ، بما امتازت به من طابع  
لا يحارى وتنسيق فى آلات فرقها الموسيقية يتجل فى  
سلامة الذوق ، وروعة الفن ، وعبقرية الفنان . ما أجل  
الحياة لولا ظلم الانسان .

و . الموسيقى ، جريا على عاداتها تنشر فى هذا العدد  
مارش كارمن الذى لا يزال أعجوبة الفن وحديث التاريخ

أهل الخير فى فرنسا . وقد لحن وهو فى إيطاليا أوبرا  
إيطالية ، وقطعتين من نوع السفنوفى ، وفاتحة ، أوفرتير ،  
وأوبرا كوميك . ومقطوعات أخرى مختلفة كان يبعث بها  
الفينة بعد الفينة إلى فرنسا وطنه ليبرهن لها على مقدار  
مجهوده واستفادته من بعثته فى إيطاليا .

وبعد عودته من إيطاليا ظهرت له بين عام ١٨٦٣  
و١٨٦٧ أوبرات كبرى لم تصادف نجاحا . وفى عام ١٨٧٢  
أى قبل وفاته بثلاثة أعوام لحن روايته « جميلة » وهى  
ذات فصل واحد فلاقى أيضا من الجمهور إخفاقا .

كل ذلك والموسيقار المهتضم ، المنكوب فى فنه . وهو  
خلاصة ذهنه وأعز ما يحرص عليه ، يتحمل فى صبر ،  
ويصبر فى جلادة ، فلا يجد اليأس إلى عزمه متفذاً ، ولا  
الأسى إلى قلبه سبيلا . بل ظل يجاهد ويسذل الطوق  
مواصل صياغة الألحان وتأليف الأنغام حتى أذاع على  
الملأ غراميات جديدة من نوع « السويت » Suite . أهمها ما  
يعرف بين فصول رواية « الأارليزية » ، وهى رواية من  
نوع الدرام .

## من إدارة المجلة



إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام - تعلن إدارة المجلة استعدادها

لأرسال الاعداد السابقة من مجلة الموسيقى

نظير مبلغ ٢٢ ملياً عن كل عدد خالصاً أجره البريد وهذا السعر لغاية أول ديسمبر القادم

# أول مصنفات العرب في الموسيقى

## يعقوب بن إسحق الكندي

العلوم اليونانية ، والوقوف على أسرارها ، وترجمتها . وقد ظهر أثر ذلك جلياً في مصنفات الفارابي التي نقل فيها كثيراً من العبارات اليونانية بنصها ولغتها ، مع أن عصره يتأخر عن عصر الكندي بخمسين سنة ، كما كان هذا الأثر ظاهراً في مصنفات « إخوان الصفا » ، بعد الفارابي .

غير أن الكندي كان في مؤلفاته الموسيقية شخصية مستقلة جعلت لمصنفاته طابعاً عربياً خاصاً ، وإن اتفقت في الكثير من نظرياتها مع نظريات الموسيقى اليونانية ، ذلك لأن الموسيقى اليونانية كانت موسيقى الشرق بوجه عام .

عاش يعقوب بن إسحق الكندي في القرن الثامن (حوالي سنة ٧٩٠) وعمره لم يبعد منتصف القرن التاسع (حوالي سنة ٨٧٤) وهو أول عربي وصلت اليها مصنفاته في الموسيقى على الإطلاق ، لذلك كانت لمؤلفاته قيمة خاصة لأنها أضادت لنا الطريق وأرأتنا نظريات الموسيقى العربية في أقدم عصورها . لم يصل اليها من المصنفات الموسيقية السبعة التي وضعتها الكندي غير اثنين مثبتين ، على التحقيق ، نسبتها له وهما مخطوطان أحدهما محفوظ بالمتحف البريطاني برقم ٢٣٦١ وعنوانه « من كتاب يعقوب بن إسحق الكندي في التأليف » (١) ، والثاني « رسالة الكندي في أجزاء خبره في الموسيقى » ، محفوظة بدار الكتب ببرلين برقم ٢٣٦١ (٢)

(١) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الألمانية الدكتور محمود أحمد الحفني والدكتور دوبرت لانخان وطبع ببرلين عام ١٩٣١  
(٢) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الإنكليزية الدكتور محمود أحمد الحفني والدكتور دوبرت لانخان ( تحت الطبع )

كان يونس الكاتب أول من وضع تصانيف عربية في أخبار الموسيقى والغناء . فقد صنف « كتاب النغم » ، و « كتاب القيان » ، فكانا نواة لما صنف بعد ذلك في هذا الباب .

كانت هذه بداية التصنيف العربي في علوم الموسيقى وفنونها في الدولة الأموية ، وكانت بداية مباركة استكملها العصر العباسي الذي ظهر فيه عناية خاصة بأبواب قواعد الموسيقى العربية ونظرياتها .

وكان إسحق الموصلي أول من عنى بتلك الناحية من التأليف ، بعد يونس الكاتب ، فاستكمل مؤلفي سلفه .

ثم جاء الخليل بن أحمد فوضع « كتاب النغم » ، و « كتاب الإيقاع » ، فكانا بحق أول مؤلفات عليه .

وإننا لنقرّر ، والألم يحز في نفوسنا ، أن شيئاً من هذه التصانيف لم يصل إلينا ، وليس لدينا عنها إلا أخبار امتلأت بها بطون كتب الأدب العربي والتاريخ . ولقد كان يظن ، حتى السنوات الأخيرة ، أن كتاب الخليل بن أحمد موجودان ، غير أنه اتضح من استقراء البحث أن الكتابين المنسوبين له ليسا كتابيه .

جاء بعد هؤلاء من برّهم جميعاً في هذا النوع من التأليف ، ذلك هو يعقوب بن إسحق الكندي ، فكتب ما يربى على سبعة مؤلفات في العلوم الموسيقية ونظرياتها . وكان أول من استعمل في كتبه تدوين الموسيقى بالحروف بشكل منظم .

ولقد كان من المنتظر أن يظهر في مصنفات الكندي الموسيقية أثر التأليف اليونانية ، ذلك بأن العصر الذي عاش فيه ذلك الفيلسوف العربي الكبير كان عصر أداب فيه الخلفاء على تشجيع الفلاسفة والعلماء لاستقراء كنوز

وواضح أن تسمية أحد الأوتار بالأسفل نسبة إلى موضع الوتر بالنسبة لوضع الآلة في أثناء الاستعمال وأما الوتران المريبان فأحدهما يسمى ( المثنى ) والآخر يسمى ( التثني )

أما الوتر الخامس ، وهو نظريا أحد من « الزير » ، فإذا ذكر سى تارة « الزير الثاني » ، وأخرى « الحاد » ونشر فيها على جدولاً يبين توزيع الأصوات على الأوتار الخمسة ومسمياتها وفاق ما كتبه الكندي :

الوتر الثاني	الوتر الأول	الوتر الثالث	الوتر الرابع
ط	د	ك	و
ى	هـ	ل	ز
ك	و	ا	ح
ل	ز	ب	ط
ا	ح	ج	ى
ب	ط	د	ك
ج			

ويتضح من البيان أن المسميات تكرر نفسها في المرتبة الثانية على نفس الترتيب الأول . وكانت الأوتار تضبط على مسافة الرابعة فيما بينها .

أما المخطوط الثاني ، المحفوظ في دار الكتب ببرلين ، فهو في الحقيقة نخر للعرب في بحوثهم الموسيقية . إذ لم يقتصر فيه الكندي على ما هو مألوف من البحوث الخاصة بتواعد الموسيقى ونظرياتها . إنما تعرض لبحوث فلسفية قيمة عالج فيها اتصال الموسيقى بالفلك ، ومناسبة الأنغام لقوى النفس ولأرباع الإنسان . ثم اتصالها بالألوان والحواس . وهذا البحث الأخير من أحدث البحوث التي تهتم بها أوروبا في الوقت الحاضر ، ولعلنا نعود إلى استيفائه في فرصة أخرى .

وهناك مخطوطان أخريان . بدار الكتب ببرلين ، لاحتلجان اسمه غير أن زميلنا المستشرق الإنجليزي الدكتور هنري فارمر يعتقد أنهما من تصنيف الكندي وإذا سلنا بصحة ما يعتقده البجامة الدكتور فارمر كان ما وصل إلينا من مؤلفات الكندي السبع في الموسيقى أربعاً على الأكثر . ومن أهم ما تنبغي الإشارة إليه أن نذكر أن الكندي استعمل في تسمية النغات الحروف الأبجدية . فأطلق على الأتني عشر صوتاً ( عربية ) التي تألف منها سلمه الموسيقى على مثال أشبه بالسلم الغربي الحالي ، الحروف الأتني عشر الأولى من الحروف الأبجدية ( ا ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل )

وهل توصل البحث إلى معرفة نسب هذه الأصوات بعضها إلى بعض ؟ أو بعبارة أخرى هل في الأمكان أن نتوصل من مؤلفات الكندي إلى معرفة نسب السلم الموسيقي الغربي في ذلك الوقت ؟

نعم ، لحسن الحظ . فقد كانت الكندي دقيقاً في تأليفه حتى استطعنا — من مواضيع مختلفة من مصنفه اللدني — أن نستخرج نسب نغات سلمه بكل دقة

وكان شرح الكندي للنغات في ذلك المخطوط مبنية على آلة موسيقية . وإن لم يصرح باسمها فأنها على التحقيق آلة العود ، فذكر أنها ذات خمسة أوتار . وذلك بخلاف ما ذكره هو في مخطوطه الثاني المحفوظ ببرلين من أن أوتار العود أربعة ، ولكن ذلك الخلاف في التقرير لم يعد سراً ، إذ تبين من المؤلفات القديمة جميعاً أن العود لا يذكر فيها ذا خمسة أوتار إلا في البحوث النظرية إذ يقتضى الأمر إتمام نغات المرتبة الحادية . وذلك واضح جلي في مؤلفات الفارابي وابن سينا . أما في الاستعمال العملي فقد اكتفى العرب في الشرق بالعود ذي الأربعة الأوتار .

وهذه الأوتار الأربعة . اثنتان منها لها اسمان فارسيان وإثنتان لها اسمان عربيان ، فأما الفارسيان فأحدهما وهو أحد الأوتار يسمى « الزير » ( ومعناه أسفل ) والثاني وهو أغلبها يسمى « سيم » ( ومعناه نور الصباح ) .

# بحوث فنية

## بديع الموسيقى وسبيلها

بقلم الأستاذ محمود حافظ  
المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

في الأيقاع هو أساس الأيقاع العصري إن لم يكن يبرزه حساً وجلا لتعدد أشكال آلات الأيقاع عديم واقصاها في العصر الحالي على التدرج السير إذا استثنينا لوازم الرقص «والجازبند» التي يقولون في حقها إنها رجوع إلى القديم ومن بقايا أشعار المصور الأولى التي كان يتغنى بها يمكننا أن نعرف أنهم كانوا على دراية بما نعر عنه الآن «بالجالة الموسيقية» وكذلك نستنتج من توزيع الفرق المرسومة على الحجارة أنهم كانوا على دراية بالغناء الانفرادي «صلو» واستصحاب الموسيقى «الآلات» «اللغنى» وطرائق التعاون في الغناء والنرف والأخذ والرد «كورس» لقد أجهد العلماء البحث عن الطراز الموسيقى في العصور الأولى فمددوا إلى الاستنتاج والمقارنة بالشعوب الفطرية التي لم تمسها المدنية الحديثة، فقرر بعضهم خلو الموسيقى القديمة من الأنسجام «الهارموني» وتعدد الأصوات «البيلفوني» وحكوا بأنها كانت من النوع الغنائي «ميلودي» وتوصلوا من فحص ما وصل إلى أيديهم من الموسيقى «الآلات» إلى معرفة أن سلم الجاهلية الموسيقي كان يشمل أجزاء عديدة تقل عن نصف البعد الطنيني «التون» على أننا لو نظرنا إلى ما كان عليه بعض الممالك القديمة من حضارة وتقدم ظاهر في جميع أنواع الفنون الجميلة كالنصوير والنحت والتلوين لاستحال أن يدخل عقولنا أن موسيقاهم لم تكن محتفظة بخطاها مع الفنون الأخرى

لامراء في أن الموسيقى لغة لها تدوينها ولها أسلوبها وتمتاز عن اللغات الأخرى بما لها من تأثير على الروح، وتهذيب للنفس، وتحريك للعاطفة. والموسيقى مقياس صادق لحضارة الأمم. وكلما ارتقت أمة نهضت موسيقاها تبعاً لهذا الرقي، واضطراد تطورها، وتحسن أسلوبها وتراكيبها وزادت بدائعها حتى تسير زمانها ومكانها.

ولو أردنا أن نتناول البحث في بديع الموسيقى وبيانها وجب أن نتبع ما عتري أساليبها وتراكيبها من المحسنات والتطور في أزمنة مختلفة، بل قد تضطرنا الحال إلى الانتقال بالبحث عن هذا الرق المضطرد من ملكة إلى أخرى. فالبحث في بديع الموسيقى وبيانها، هو في الحقيقة تمحيص في بديع العصور ومختلف الأنظار

### فن العصور الأولى

من دواعي الأسف الشديد عدم العثور على تدوين موسيقى من علفات العصور الأولى حتى نوفي الأقدمين حقهم من الأطراء والأعجاب، لما كان لديهم من بديع في الموسيقى وبيانها، تم عنه تلك الآثار الصامتة التي تحمل صور الآلات المتعددة الألوان والأشكال، وتلك الفرق المختلفة التنظيم والتكوين، المتنوعة التوزيع تبعاً للصوت المختلفة مما يدل على حدوث تطور نحو الارتقاء بالسمع يتبعه حتى اضطراد في تحسين الأساليب الموسيقية. ولا شك أن العصور الأولى، كان موسيقاها تنوع

والموسيقى كما أسلفنا مقياس الحضارة أو كما قيل: إن شئت أن تعرف ما عليه أمة من الرق فانظر إلى موسيقاها .  
ولو عرفنا أيضاً أن الترانيم والترانيم الكنسية قد انحدرت عن أصل جاهلي عريق في عبادة الأصنام . وهذه الترانيم سواء منها الأرثوذكسي . القديم الفطري ، أو الحديث المصري عمادها تعدد الأصوات ويتوقف عمق تأثيرها ومدى تأثيرها إلى الهبة والخشوع على ما فيها من انسجام صوتي - لو عرفنا ذلك لثقلنا القول بأن طراز الموسيقى الجاهلية كان غنائياً ميلودياً .

لقد عثر المتحقبون في القرن الثامن عشر على ثلاث نوات موسيقية عرفوا أنها ترانيم في حق إله الشعر ، كالليب ، وإله الأنشاد ، نغميس ، وإله الفنون ، أبولو ، وفي سنة ١٨٩٤ عثروا في خرائب ، دلفي ، اليونانية على قطعتين من الموسيقى كما عثروا في كنيسة الروم بالإسكندرية على قطع موسيقية كتبت على أوراق البردي ، يرجع تاريخها إلى القرن الثالث بعد الميلاد . على أن هذه المقطوعات الموسيقية لا تعطي رأياً حاسماً في طراز موسيقى المصور الأولى . ولترك الآن هذا البحث لأخصائييه . مع ثقتنا بقرب وصولهم إلى كشف حقائق طراز الموسيقى في تلك العصور .

### لغة الموسيقى

- لكل لغة أحرف مجازية وللموسيقى نغمات صوتية هي في الحقيقة بمثابة الأحرف .  
- من الأحرف المجازية تتركب الكلمات المعينة للدلالات ويمكن في الموسيقى أن نعتبر المقاطع والباطوطات ، بمثابة الكلمات لأنها تتغير دلالتها بحسب وضعها  
- من الكلمات تتكون الجمل . والجمل الموسيقية هي عبارة عن عدد من المقاطع ، لا يقل عن ٤ باطوطات غالباً ،

- الموضوع الموسيقي . تبا ، هو عبارة عن جملة موسيقية يتناولها المؤلف بالتحوير والتفصيل والشرح ليخرج منها قطعة موسيقية مطولة . وستتكمّل فيما بعد عن طرق هذا التوزيع

- النغمة . ميلودي ، معزوفة لصوت واحد أو لآلة واحدة من ذوات الأصوات المفردة وقد تكون لها ألفاظ وقد تكون صامتة أي ليس لها ألفاظ ، وبعبارة أخرى ، يمكن أن نسمي كل مقطوعة موسيقية لا يدخلها الانسجام الصوتي . الهارموني ، ولا تعدد الأصوات ، والبيلفوني ، وعلى ذلك . لجميع الأغاني والمعزوفات التي نسمعها من النخوت ، وسواها هي من نوع . الميلودي ،

ومن الأغاني الميلودية . مانسمعه من معزوفات للبيانو وسواها تشمل على تأليف . أكوردات ، متفرقة لا يقصد منها سوى إظهار مواضع التشديد أو الضروب

- الانسجام الصوتي . الهارموني ، هو نوع من تعدد الأصوات يغلب أن تسير فيه الأصوات سواسية من حيث الانتقال إلى النغمات بمعنى أنه إذا استمر صوت على نغمة مدة محدودة ، نوار ، مثلاً استمرت معه الأصوات الأخرى على نغماتها المختلفة وانتقل الجميع سوياً إلى نغمات مختلفة أخرى وهكذا . ونلاحظ في هذا النوع من تعدد الأصوات اندماج الأصوات المختلفة الطبقات في بعضها اندماجاً تاماً يصعب على السامع تتبع كل صوت على حده وهذا هو سبب تسميته . بالانسجام العرق . ويغلب استعمال هذا النوع من تعدد الأصوات في الموسيقى الكنسية وما شاكلها من المواقف التثيلية وسيأتي التكلم على نشأة وتطور هذا الطراز .

نكتفي بهذا القدر اليوم ، على أن نشرح الفرق بين . الهارموني ، و . الكنتربوان ، في العدد القادم مع أمثلة توضيحيةما .



# الموسيقى الدينية في الشعائر الإسلامية

لأستاذ الكاتب الفاضل صاحب التوقيع

الكريم . حيث لحن القراء آية تلحيناً تختلف باختلاف  
بيناتهم وأذواقهم . حتى صارت لكل قارى طريقة تدل  
على شخصه وتميزه كما هو ظاهر في أيامنا هذه وبما فصلناه  
في مقالنا . أثر القرآن الكريم في الموسيقى العربية ، في  
العدد الخامس من هذه المجلة الغراء

ولم يدخل التلحين في الصلاة . إذ المعلوم أن القراءة  
سرية في وقتين من أوقات الصلاة يؤديان في النهار أما  
ثلاثة الأوقات الباقية وهي تؤدي في الظلام فالقراءة فيها  
جهرية ، وهي لا تعدو تلاوة الفاتحة وسورة قصيرة في  
الركعتين الأوليين من كل وقت — تلاوة غير ملحنة ولا  
أثر فيها للغناء — إلا أنها من بعض الأئمة تؤثر تأثيراً  
عميقاً في المصلين حتى ليقول بعضهم في تأثير شديد . آه .

أو . الله . فبطل صلاته على الرغم منه

وقد رأينا في بعض مساجد المدن الكبرى شدة  
حرص المأمومين على قول « آمين » بشكل يلفت النظر  
ويسترعى الانتباه إذا ما قال الإمام . ولا الضالين . بنغم  
موسيقى مؤثر

تلحين الأذان والغنى به :

وللتلحين في الأذان دخل كبير . ونحن نسمع المؤذن  
خمس مرات في اليوم وهو يؤذن الأذان الشرعي ثم يتبعه  
بالتسليم مرجعاً صوته ترجيحاً جميلاً

وقد لحن الأذان تلحيناً متعدداً . ولكل بلد فيه لحن  
خاص . ووزارة الأوقاف تتحرى في تعيين المؤذنين رجال

أهم الشعائر الدينية في الإسلام هي الصلاة التي هي  
عماد الدين ، وتتصل بها تلاوة القرآن الكريم والذكر ،  
وهما نوع من الصلاة . بل إن الصلاة هي قرآن وذكر  
ونحن نريد في بحثنا هذا أن نبين مدى اختلاط الموسيقى  
بالشعائر الإسلامية أو بعبارة أخرى نريد أن نجيب عن  
السؤال الآتي وهو : هل استخدمت الموسيقى استخداماً  
دينياً في شأء الإسلام ؟

والموسيقى كما هو معلوم تأليف وتلحين وغناء . فهل  
دخلت الموسيقى بهذه العناصر الثلاثة في الدين الإسلامي  
وقدمت له بعض الخدمات ؟

تأليف الشعائر العربية :

المعروف أن القرآن الكريم كتاب أحكمت آياته ثم  
فصلت من لدن حكيم خبير ، فهو ليس من تأليف البشر ،  
والصلاة قرآن أضيفت إليه بعض الدعوات الصالحات ،  
ألفها النبي صلى الله عليه وسلم . ووضع نظامها بوحى من  
الله تعالى . والذكر ترديد طائفة من أسماء الله الحسنى  
يستعان على تأثيرها في النفس بقصائد ألفها المتقدمون من  
رجال التصوف على نظام لم يكن مألوفاً في عصر النبي  
عليه السلام

ذلك مبلغ التأليف في القرآن والصلاة والذكر

تلحينها والغنى بها :

أما التلحين والغناء فإن لها نصيباً موفوراً في القرآن

والف الباقون حوله يرمقونه بإبصارهم وهفون أسماعهم وينطقون بألفاظ الاستحسان والاستجادة متأثرين جذلين . وخاف الأمام أن ينقلب المسجد حلقة من حلقات الطرب فأمر القارى بالكف ، وكاد يحصل مالا محمد عقبه ، لولا أن الله سلم ، ولذا فأن السبكية الذين سلف ذكرهم يحاربون تلاوة سورة الكهف يوم الجمعة ، لأنها بدعة ، ولأن القائمين على عمارة المسجد يتوخون في القراء الصوت الجليل وأنترتيل الحسن ، وإنك لتشهد ازدحام المصلين يوم الجمعة في المساجد التي يرتل فيها قارى جميل الصوت كمسجد فاضل الذى يقرأ فيه الشيخ محمد رفعت ، والمسجد الذى يقرأ فيه الشيخ على محمود كما تلاحظ إقفار المساجد التي يقرأ فيها قارى أجش الصوت سي . أنترتيل .

#### الوقوف في رمضان

ويؤدى الأذان وتقام الصلاة في رمضان بشكل خاص يختلف عنه في بقية شهور السنة فيزداد التراجع ومد الصوت والتغنى في الأذان والأقامة والتبليغ « ترديد تكبيرات الأمام » وتلى بعض أدعية جميلة وملحنة تلحيناً بديعاً بعد كل أربع ركعات يتغنى بها كافة المصايين . ولذا تزدحم المساجد في رمضان ازدحاماً عظيماً . ويعم الناس سرور شامل ، ويتيسر لك عقد مقارنة إذا علمت أن الصلاة العادية تُفَضَّلُ فيها الجماعة وصلاة التراويح يُسَرُّ أدائها بالمنزل ، ولكن بالرغم من ذلك نجد تقاعداً كبيراً عن صلاة الجماعة « التي يَأْتُم تاركها في بعض المذاهب » وتهالكا كبيراً على صلاة التراويح « التي لا ذنب على من يؤديها بمنزله ، ماذك إلا تلك الأنعام الشجية التي يؤديها المصلون جماعات وهم فرحون جذلون .

الصوت وارتفاعه مع ما يندرج فيه من ثقافة دينية خاصة والناس جميعاً يميلون إلى المؤذن ذى الصوت الجليل . ويحارب السادة السبكية . وهم جماعة يتمسكون بالسنة تمسكاً شديداً ، مد الصوت والغناء في الأذان . ويؤديه مؤذونهم أداء طبيعياً دون ترجيع ولا تمديد ، ولا تخلو طريقهم هذه من تأثير في النفس ، إلا أنه لا يبلغ تأثير الأذان المُلَحَّن بل إن هذا يفضل في طول الوقت الذي يستغرقه وأنه يُسمع كمية من الناس كثيرة العدد ، عن أذانهم .

وهم يحاربون كذلك التسليم على النبي بعد الأذان الشرعى ، مدعين أن هذه بدعة لم تكن في عهد الرسول صلوات الله عليه . ولا يستطيع أحد من العلماء معارضتهم في دعوهم . إلا أنهم يعتبرونها بدعة حسنة لا تضر منها

وعندى أن هذه البدعة إنما أوجدها المؤذنون إشباعاً لشهوتهم من الغناء . وتمتعاً بموقعهم الجليل فوق المأذنة ، يشرفون على الناس من على ويرجعون السلام ترجيعاً جيلاً . فأرأيت الديك إذا صفا له الوقت وراقت الطليعة في عينيه علا تنثراً من الأرض أو وقف فوق جدار وأطلق لنفسه العنان في الصباح والغريد ؟

ألا إن الإنسان تليذ الطليعة ، ولولا أن بعث الله غراباً يبحث في الأرض ليوارى سوءة أخيه ، ما عرف الإنسان الأول كيف يوارى هذه السوءة .

#### سورة الكهف

أذيت فريضة الجمعة في أحد المساجد بالمنيا فكان القارى . يتلو سورة الكهف تلاوة ملكت على الناس مشاعرهم . فاستدبر بعضهم القبة متجهين نحو القارى ،

## أولها في العبرية

ملحنة تلحيننا لا بأس به يؤثر في قلوب الذاكرين  
تأثيراً عميقاً

فبينما يردد الذاكرون لفظ الجلالة قائلين : الله . الله .

الله . . يتغنى المنشدون بمثل :

شربنا كأس من نهوى جهارا

فصرنا عند نشوتها سُكاري

دخلنا الحان والكاسات تُجلى

ظننا أن في الكاسات ناراً

شربنا نقطة منها فهنا

فان متنا فليس الموت عاراً

ويتغنى بعض الصوفية أن يقعد الوقارُ بالمريد عن

الاعتزاز في الذكر والطرب بالنشيد فيخاطبونه بمثل :

اخلع عذارك يا مريد لا تسلم

ودع العوادل يضربون بك المثل

وقد تدرج الانشاد في مدارج الرقي حتى وصل الأمر

بأستاذنا الفتازاني إلى استخدام الأستاذ محمد عبد الوهاب

في الانشاد على الذكر إبان الاحتفال بذكرى مولده النبي

صلى الله عليه وسلم

وهناك منشدون قد أثروا من احتراف الانشاد ،

وصار لهم صيت كبير ، بل يدلك على عظم مكانة المنشد

عند أهل الذكر ، أن له مثقبي نصيب الذاكر من الصفات

التي توزع بعد اختتام الأذكار .

حسن ططاوى سليم

المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية

بالأسكندرية

كذلك في صلاة العبدین يقوم المسلمون بملادة

التكبيرات المشهورة في الحن موسيقى رائع .

بل لقد سنَّ أن تؤدي تلك التكبيرات جهاراً في

الطرق قبل صلاة العيد فإذا ما اختلطت أنغامها الشجية

بنسيم الصباح العليل ، فملت في الأرواح فعل الراح

وأثرت فيها كل التأثير .

وعندى أن تلحين بعض الشعائر الدينية على هذا الوجه

يرقق حاشية الروح ، ويلين القلب النليط ، ويعطف النفس

الجرح ، ويهيئ المرء لتلقى نفحات الذات العلية في سرور

وابتهاج . روى أن أحد السامعين كان يركب حماراً بالأجرة

وكان يسوقه له صاحبه . فسمع مؤذنا يرجع صوته الجميل

بالأذان فتأثر كل التأثر وسأل الخمار عما يعمل ذلك الرجل

فأخبره أن هذه شعيرة من شعائر الإسلام ، تؤدي بهذا

الصوت الجميل

فلم يلبث الرجل أن دخل في دين الله . ثم مر فاذا

بقارى . ردى الصوت أجشسه يتلو آى الذكر الحكيم .

وحاول السامع أن يسأل صاحبه عنه . تخاف الخمار أن

يرتد صاحبه عن الإسلام بعد إذ هداه الله فصاح بحماره :

« حاحا لئلا يكفر » !!

## التابعين والغناء في الذكر

عنى رجال التصوف بخلق حلقات يقيمونها للذكر كما

قدعنا ننشد فيها قصائد صوفية أكثرها غزلي ، وهي



## أغرب الأمانى

قال الوليد بن عبد الملك لبدخ المعنى :  
خذ بنا فى الأمانى فلأغلبك ، فقال : والله  
لا تغلبنى فيها أبداً : إني أتمنى كفلين من  
المداب ، وأن يلعن الله لعناً يشن على من  
خافى . ومن قدامى ، فهل تمنى مثله ، يا أمير  
المؤمنين ؟ فقال : غلبتى لعنك الله .

## كلاهما لا يطاق

زار الموسيقار هانزلك زميله الموسيقار  
شومان فى مدينة درسدن يوما ، فتناول حديثهما  
الكلام عن فاجنر ، وتساءل هانزلك إن  
كانت أواخر المودة بين الموسيقيين العظميين  
مودة الدعائم ، وأنهما يتراوران ، فقال  
شومان : كلا ، إن فاجنر ، فى إعتقاده ، مخلوق لا يطاق .  
لا جدال فى أنه عبقرى ، ولكنه ثرثار لا ينقطع عن  
الكلام ، وأعجب كيف يستطيع إنسان أن يظل  
متكلما .

وقد تصادف أن زار هانزلك فى اليوم التالى الموسيقار  
فاجنر فتناول الحديث ذكر شومان فقال فاجنر : علاقته  
بشومان ، فى الخارج ، على أحسن حال ، غير أنى أعتقد أن  
شومان رجل لا يطاق . ويعجزنى تبادل الزيارة معه ، فهو  
أبكم لا يتكلم . زرته أثر عودتى من باريس ، فجعلت أقص  
عليه قصصاً مسلياً عنها وعن أبحاثها وحضلاتها الموسيقية  
وموسيقياها ، وهو صامت لا ينبس كائناً احتبس لسانه ؛  
وما زاد على أن حدّج فى وجهى ، ودار بصره فى  
السماء فكرته هارباً من جموده . . . حقاً إنه لا  
يطاق ! .

## بقرة بنى إسرائيل

سالم أحد المغنين نعلما ، فقال صاحبها  
بعشرة دراهم . فقال المغنى : لو كانت من  
جلد بقرة بنى إسرائيل ما أخذتها بأكثر من  
درهم . فقال الخنداء : لو كانت دراهمك دراهم  
أصحاب الكبرف ما بعثك بإياها .

## فاجنار يخجله عزفه

روى ، فاجنار ، عن إقامته بباريس قال :  
اتقد لقيت فى أثناء مقامى فى باريس كثيراً  
من الصعاب يحملها بجلده وصبر : إلا شيئاً واحداً  
لم أستطع احتماله والصبر عليه ، ذلك أنه كان  
يسكن إلى جانب غرقتى فى الفندق الذى نزلت  
فيه موسيقى دأب على العزف بالبيانو متدرباً على  
قطعة واحدة للموسيقار « ليست » ، وكان عزفه  
مرجحاً تذبذب له طويلاً . فانتقاماً منه نقلت  
البيانو التقديم الذى كان فى غرفة نوبى ووضعته  
بجانب الباب الذى يفصل بين غرفتي . وأخذت أعزفه بقلة  
كنت وضعتها حديثاً متعمداً لإسداء عزفها . وكان جارى معلماً  
حديث العهد بالبيانو ، فأزجه عزفى ، حتى طلب إلى إدارة  
الفندق أن تنقله إلى غرفة أخرى

ولئن كان التهويش فى عزفى قد خلصنى من هذا الجار المززعج  
فأنى مائد كرت ذلك الحادث يوماً إلا خزيت له وأخجلت  
أن يهرب الناس من عزفى .

## قلادة الجمل

ضل لمغن بعير ، فضايق لذلك صدره ، وأقسم إن  
وجده أبيعته بدرهم ، فوجده فلم تسمح نفسه أن يبيعه  
بدرهم ، فعمد إلى بثور « هر » ، ففلقه فى عنقه وجعل  
ينادى عليه بصوته الرخيم « الجمل بدرهم ، والنور بخمسةائة  
ولا أبيعهما إلا مائة » ، فقال الناس : ما أربح صاحب الجمل لولا  
القلادة .



## صمت أبلغ من بيان

لحن هاليفى، فى صباه، أوبرا دعا إليها أستاذة شرويينى  
ليشهد أول ليلة من تمثيلها .

وما كاد الفصل الأول ينتهى حتى سارع هاليفى إلى  
أستاذة يسأله رأيه ، فصمت شرويينى ولم يحرج جواباً .  
فلما انقضى الفصل الثانى عاود هاليفى سؤال أستاذة .  
وألح فى معرفة رأيه ، غير أن شرويينى ازداد صمتاً  
وسكوتاً .

هنالك شعر هاليفى باهانة جرحت نفسه ، فقال لأستاذة :  
لأزوال أنتظر منك ، على الأقل ، كلمة .

فقال الأستاذ : فسيم أنكلم ، ولى ساعتان لم أسمع  
منك شيئاً .

## لباقة فى استدرار لرم الخلفاء

قال إبراهيم الموصلى لأمير المؤمنين موسى الهادى وهو  
نديم وقد غناه صرناً فأعجبه ، إن من كان محله من أمير  
المؤمنين محلى فى الانبساط ، وتقدم المائدة ، جراه التبسط  
على الطلب ، وبعثته المائدة على الرجاء . وقد نصب لى  
أمير المؤمنين بقربى منه مشاريع الرغبة إليه ، وحنى محلى  
عنده على الكروع فى المنهل بين يديه ، فقال : سَلِّ شفاها  
فأنى جاعل فعلى على إجابتك إليه حاضراً . فسأله  
ماقيمته خمسون ألف درهم ، فأمر له بمائة ألف  
درهم .

## ضد الاوبرا

لحن الموسيقى لولى رواية من تأليف الشاعر برين .  
وفى الليلة الأولى لتمثيلها قابل لولى صديقه سان إيفريمون  
فدعاه لمشاهدة الرواية فرفض فقال لولى متعجباً : كيف ؟  
أنرفض مشاهدة رواية تقول إنك تقدر دولفها وملحنها . ؟  
فقال : نعم ، إنى أقدرها ، ولكن كل واحد على  
حدة : أنت بصفة كونك موسيقاراً مجيداً ، وهو بصفة  
كونه شاعراً فذاً . أما أن تجتمعا معا فيحاول كلاهما أن  
يغزوفن صاحبه فذلك مالا أطبق .

## أعلى الدرجات

لحن الموسيقى بوالديه أوبرا العادة البيضاء ، فلاقى  
نجاحاً كبيراً عدة أنصاره فوزاً لهم على أنصار معاصره  
الموسيقار روسينى ، وكان بين النصيرين تنافس مستمر .  
ولقد ذهب أحد المتطرفين من أنصار بوالديه وتلاميذه  
ينهى أستاذة بذلك النجاح ويبدى ، فى إسراف ، عجبه  
من أنه يسمح بأن يكون بينه وبين روسينى مجرد مقارنة  
أو منافسة . وهنف فى وجه أستاذة يقول : كيف تصح  
المقارنة بينكما . وهو لا يتناول إلى علوك : فانت أعلى منه  
درجات .

فقاطعه بوالديه ، فى إقحام ، يقول : حقاً إنى أشر  
كل يوم أتى أعلى منه درجات عندما أصدد أصداً سلام منزلاً  
إذ نسكن نحن الاثنين منزلاً واحداً . هو يسكن الطابق  
الثالث منه وأنا أسكن الطابق الرابع . ألسنت أعلىه حقاً  
فى درجات السلم ، لا فى درجات الفن ؟



# مدرك الموسيقى

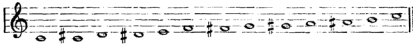
## مبادئ الموسيقى النظرية

السلم الملون (الكروماتى)

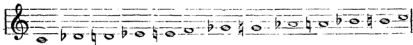
### الدرس الثانى عشر

واضح من السلم المتقدم أنث في الامكان إضافة أصوات إليه تتوسط الأبعاد الكاملة ، أى تقسم كل بردة إلى عربتين .

وبما أن الأبعاد الكاملة ، البردات ، في السلم خمسة أبعاد ، إذن يكون عدد الأصوات الجديدة الممكن إضافتها خمسة أصوات . وعلى ذلك يشتمل هذا السلم الجديد على ١٢ صوتا ، بينها جميعا أبعاد متساوية كل منها يساوى نصف بعد كامل ( عربية ) مثال ذلك السلم الآتى :



ويمكن تدوين نفس هذا السلم باستعمال علامات الحفض ( اليمول ) هكذا :



ومثل هذا السلم المكون من تابع الاثنى عشر صوتا ذات أنصاف الأبعاد يسمى ، السلم الملون أو الكروماتى ، (١) وسمى بالملون لأنه يعطى الألحان ألوانا أخرى غير ألوان السلم القوى .

(١) تستعمل الموسيقى العربية في سلمها أصواتا أكثر من هذه الاثنى عشر صوتا وذلك بأدخال أصوات أخرى تتوسط أنصاف الأبعاد ، وبذا يشمل السلم الموسيقى العربى ٢٤ صوتا على مسافات أربع الأبعاد وستفصل هذا في حيه .

## السلام الموسيقية

السلم القوى ( الرباعونى )

ذكرنا فيما تقدم من هذه الدروس أن السبع النغاث

الاساسية إذا تابعت ، صعوداً

أو هبوطاً ، تألف منها سلم

موسيقى ، وأن المسافات المحصورة بين أصوات هذا السلم

ليست كلها متساوية بل منها خمس مسافات كل منها يساوى

بعداً كاملاً ( بردة ) ومسافتان

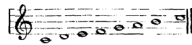
كل منهما يساوى نصف بعد

كامل ( عربية ) .

مثل هذا السلم المؤلف من تابع النغاث الاساسية

يسمى ، السلم القوى أو الدياتونى ، مثال ذلك السلم الذى

ينى على الأساس دو كائلى :



١ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢

## دائرة الخماسات

وقد استعملنا في الانتقال في دائرة الخماسات علامات

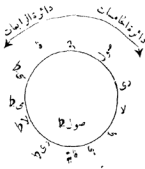
الرفع ، الدير ، . وفي دائرة الرباعيات علامات الخفض ، البيمول ، . ويمكن ، تسهلا لتسمية الأصوات . استعمال كلتي العلامتين الرفع والخفض في الدائرة الواحدة فندخل إحداهما على بعض الأصوات والثانية على البعض الآخر ، فتكون أصوات دائرة الخماسات كما يأتي :

دو ، صول ، ري ، لا ، مي ، سي ، فا ، # أو صول #  
ري # ، لا # ، مي # ، سي # ، فا ، دو  
وأصوات دائرة الرباعيات هي :

دو ، فا ، سي # ، مي # ، لا # ، ري # ، صول # أو فا #  
سي ، مي ، لا ، ري ، صول ، دو

ويلاحظ أن أصوات دائرة الرباعيات هي نفسها أصوات دائرة الخماسات غير أنها على ترتيب عكسي .

ولسهولة إدراك ذلك يمكن ترتيب هذه الأصوات في دائرة مرسومة على النحو الآتي :



فإذا اتجهنا من دو . في هذه الدائرة المرسومة ، ناحية اليمين حصلنا على ترتيب أصوات ، دائرة الخماسات ، . وإذا اتجهنا من دو ناحية اليسار حصلنا على ترتيب أصوات ، دائرة الرباعيات ، .

إذا بدأنا بأحد هذه الأصوات الاثني عشر ، ولكن صوت دو مثلا ، ثم انتقلنا منه إلى خامسه وهو صوت صول . ويبعد عن الأول بمسافة ثلاثة أبعاد كاملة ونصف أى ثلاث برديات وعربة . ثم انتقلنا من هذا الأخير الى خامسه ، ومن هذا أيضا إلى خامسه ، وهكذا ، فانا نصل بعد ١٢ خامسة إلى الصوت الذي بدأنا به ، وهو صوت دو في هذه الحالة ، بعد أن نحصل على جميع الاثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون (الكروماتي) . وتسمى هذه الدائرة دائرة الخماسات ، . وأصواتها بالترتيب . إذا بدأنا بالصوت دو ، تكون كما يلي : —

دو ، صول ، ري ، لا ، مي ، سي ، فا # ، دو # ،  
صول # ، ري # ، لا # ، مي # ، سي # ( = دو )

## دائرة الرباعيات

وإذا بدأنا من صوت ، ولكن صوت دو مثلا وانتقلنا إلى رابعه ، وهو صوت فا ( ويبعد عن الأول بمسافة بعدين كاملين ونصف أى يبردين وعربة ) ثم انتقلنا من هذا الأخير إلى رابعه ، على نحو ما تتبع في الطريقة المتقدمة ، فانا نصل بعد ١٢ رابعة إلى الصوت الذي بدأنا به ، وهو دو . بعد أن نحصل على الاثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون ( الكروماتي ) ، إنما نحصل عليها في ترتيب مضاد لترتيبها السابق في دائرة الخماسات . وهذه الدائرة تسمى ، دائرة الرباعيات . وأصواتها بالترتيب ، إذا بدأنا بالصوت دو ، تكون كما يلي : —

دو ، فا ، سي # ، مي # ، لا # ، ري # ، صول # ،  
دو # ، فا # ، سي # ، مي # ، لا # ، ري #  
( = دو )

# الاناشيد

## الأزهار

نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةٍ
زَاهِبَاتٌ نَاضِرَاتٌ	لَامِعَاتٌ نَاعِمَاتٌ
ذَاتُ أَلْوَانٍ حَسَنَاتٍ	زَيَّنَتْ كُلَّ مَكَانٍ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةٍ
إِنَّا فِي كُلِّ أَرْضٍ	بَعْضُنَا زَيْنٌ لِبَعْضٍ
سُرُورٌ نَتَمَوَّجُ	بَيْنَنَا الْوَرْدُ مُتَوَّجٌ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةٍ
رَاقِبًا هَذَا الْمَقَامَ	بَيْنَ شَمْسٍ وَغَمَامٍ
وَشُعُورٍ بِالنَّعِيمِ	كُلَّمَا هَبَّ النِّسِيمُ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةٍ
نَحْنُ نَرْضَى الْعَامِلِينَ	وَنَسُرُّ النَّاطِلِينَ
بِبَيَاضٍ وَآخِرَارٍ	وَإِخْضَارٍ وَاصْفَرَارٍ
نَحْنُ أَزْهَارُ الْحَدِيقَةِ	فَوْقَ أَغْصَانِ وَرِيقَةٍ



مطهر عثمان النقيب الموسيقي  
وزارة المعارف المصرية

# الأنزهة

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت  
وضع المارموني الأستاذ محمد حبيب

ه ز ا ق ه ر ي و ن ص ا غ ق ف ق ه د ي ح ر ل ه ا ز ن غ

ت ذ ا م ت ع ن ا ت ن ع ا م ل ا ت ض ن ا ت ي ا

ن غ ن كان م ل كل ن ت ي ر ي س ا ن ح ن ن و ا ل

ن ا ن ق ه ر ي و ن ص ا غ ق ف ق ه د ي ح ر ل ه ا ز ن غ

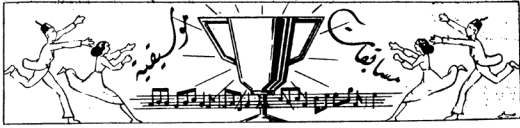
س ب ض ي ع ل ن ر ي ن ا ض ي ع ن ا ر ل كل ف ي

ن غ و ج ق م د ن ل ن ي ن ج م ت ن ن د

ق ه ر ي و ن ص ا غ ق ف ق ه د ي ح ر ل ه ا ز ن غ

في الإعادة نغزنا فقطع حسب المؤازير الشفاعة مع مقامات الفقرة الثانية من النسخة

أحمد خيرت



## نتيجة مسابقة العدد العاشر - الى الاطفال

أردنا بتلك المسابقة أن نتحدث إلى أبنائنا الصغار ونختبر استعدادهم الموسيقى ، فوصفنا لهم بيتا سقفه غير متين تسرب منه مياه الأمطار وتساقط نقطاً يتلقاها أهل البيت في آنية نحاسية مختلفة الأحجام تساقطاً منتظماً الإيقاع يصدر عنها نغمات مختلفة .  
 وطلبنا إلى كل طفل أن يتخيل أنه يسمع في تساقط هذه النقط إيقاعاً موسيقياً ، ويتصور أن كل إناء آلة تعزف .  
 وأنها في مجموعها تكون فرقة موسيقية هو رئيسها ، يعتلي كرسيه . ويقود هذه الفرقة مشيراً بعصاه إلى الآلة متنبها فيها النغم .  
 ثم طلبنا إلى كل طفل بعد هذا التصور أن يتخيل هذا المنظر ويبحث به إلى هذه المجلة راجين آباءهم أن يتركوا لأبنائهم الحرية في تفكيرهم وتصويرهم لنصل إلى الغرض المنشود من تقوية ملكة التفكير في الأطفال بأمثال هذه المسابقات .  
 ونيسر ، الموسيقى . ويبحث في نفسها البشر والارتياح أن تهافت أبنائنا الصغار المحبوبون على هذه المسابقة كل يصور ماخيله إليه تفكيره فقد تلقينا عدداً وافرأ من الأجابات كلها تم عن استعداد موسيقى كامن في أنفس مرسلها لو تعده الآباء لأينع ونما .

ولقد عقدت لجنة التحكم وبين أعضائها فريق من حضرات مفتشى الرسم وأسأذته بوزارة المعارف . ولخصوا عن هذه الأجابات وقر رأهم إجماعاً على أن الفائزين في هذه المسابقة هم : —

**الأول :** محمد شاكر التليذ بالسنة الأولى بمدرسة فؤاد الأول الثانوية نجل حضرة الأستاذ الجليل حسن شاكر .

**الثاني :** ادجار ثابت فرج التليذ بمدرسة المعارف الابتدائية براغب إاشا بالأسكندرية نجل حضرة ثابت فرج افندي

**الثالث :** حسن عز الدين اجل التليذ بمدرسة الأمير فاروق الابتدائية بشبرا ، نجل المرحوم الشاعر الكبير الأستاذ

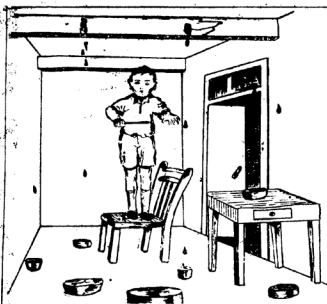
حسين اجل

وقد رأت اللجنة الاقتصاد على منح هؤلاء الفائزين جوائز المسابقة نظراً لما رأته من انحراف إجابة غيرهم عن أغراض المسابقة .

و ، الموسيقى ، يسهأ أن تنشر في الصفحة المقابلة صور الفائزين بجانب إجاباتهم وتقدم لهم ولأولياء أمورهم المحترمين وافر التهنية . وترجو أن يبي الله لهم مستقبلاً حسناً .

أما الجوائز فقد نال الأول : ( آلة مندولين ) والثاني ( موسيقى يد ) والثالث ( فلوت )

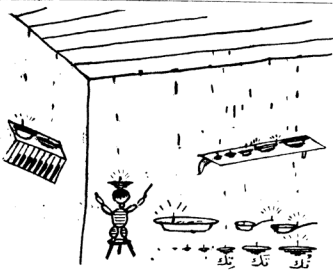
وهذه الجوائز جميعها قدمها حضرة المحترم عزيز بولس افندي صاحب محلات عزيز بولس الموسيقى المعروفة . تشجيعاً منه لهذا الفن فنشكر له أريجته .



التليذ النجيب محمد شاكر  
وللى اليسار إجابته



التليذ النجيب ادجار ثابت فرج  
وللى اليمين إجابته



التليذ النجيب حسن عز الدين اجل  
وللى اليسار إجابته

M  
A  
I  
S  
O  
N

# مَحَلَاتُ بُونَاخ

B  
U  
S  
N  
A  
C  
H

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بناخ إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر  
تليفون ٤٢٤٦٦

مقر ورشة صناعة تصليح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها  
متمهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

20, Rue Ibrahim Dacha Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach-Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

بأقساط

شعار محلاتنا

شهرية

الذي لا يزال متبعا

لا تتجاوز

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع

جنيتها وربع





## في المعهد الملكي للموسيقى العربية

### لجنة المدرسة

اجتمعت لجنة مدرسة المعهد في مساء الثلاثاء ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٣٥ وتباحث في شئون الدراسة بالمدرسة في عامها الجديد واعتمدت نتائج الامتحانات ومنح شهادة إتمام دراسة القسم العام للطلبة الذين أتموا الدراسة في هذا القسم وهم : أحمد يومي ومحمد شرف الدين وإبراهيم أحمد حجاج وقررت اللجنة أن تكون الحفلة السنوية لتوزيع هذه الشهادات في النصف الثاني من شهر شعبان المكرم برياضة حضرة صاحب المعالي وزير المعارف الذي يتفضل بتوزيع هذه الشهادات والجوائز على مستحقيها سنوياً

### قسم المكفوفين بالمدرسة

تقرر أن تبدأ دراسة الموسيقى للمكفوفين بالقسم الذي أنشئ خصيصاً لهم بمدرسة المعهد في يوم ٢ من نوفمبر سنة ١٩٣٥ على أن تكون الدراسة في أيام السبت والاثنين والأربعاء ابتداء من الساعة السابعة مساءً

### مقطوعة موسيقية شرقية

أهدى الينا صديقنا الموسيقي المبدع جنو تاكاش مقطوعة موسيقية جديدة ألفها للكان واليانو سماها «رابسودي شرقي»

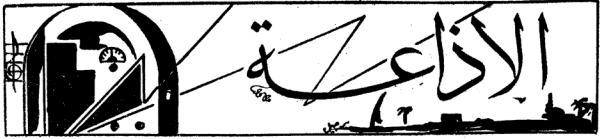
وقد رأينا فيها أنها قطعة قيمة تدل على ما لمؤلفها الفاضل من الذوق السليم في التأليف الموسيقي وهي جديرة بأن يقتنيها عشاق الموسيقى وغواتها فثني على مهمته

## في وزارة المعارف العمومية

### الجماعات الموسيقية بالمدارس الثانوية والابتدائية للبنين

أذاعت وزارة المعارف على مدارسها نشرة بشأن هذه الجماعات نشرتها فيها يأتي : —  
لما كانت الوزارة تعتبر الموسيقى من أهم أركان نواحي الحياة المدرسية ، ولا تألو جهداً في تشجيع الجماعات الموسيقية وتقوية روح التنافس بين الفرق في المدارس التي من نوع واحد ، ورغبة في توحيد مستوى الدراسة ورفعها في هذه المدارس بالأشراف الفعلي على تدريس تلك المادة .  
وبما أن الوزارة تنوي عقد مباريات موسيقية بين جميع فرق المدارس الثانوية والابتدائية للبنين كل نوع منهما على حدة أثناء هذا العام الدراسي ، تمنح المدارس المتفوقة فيها جوائز مدرسية ولكي يقضى للدارس اتباع النظام الوارد في النشرة رقم ٦١ بتاريخ ٩-٣٠-٣٤ الخاصة بنظام الفرق الموسيقية وجماعات الاناشيد بالمدارس الثانوية والابتدائية ، كما يقضى أيضاً للوزارة تقديم ماقد محتاجه المدارس من المساعدة لحسن سير هذه الجماعات . نرجو

- ١ — العمل على تكوين فرقة موسيقية بمدرستكم .
- ٢ — إفاضة الوزارة ( التفتيش الموسيقي ) عن المدرس الذي ترجمه المدرسة ، وعدد حصصه ، ومواعيدها في الأسبوع وقيمة مكافأته عن كل درس قبل تعاقده المدرسة معه .
- ٣ — إذا لم ترشح أحدًا لتدريس الموسيقى ، وترغب في معاونة التفتيش الموسيقي في ذلك ، نرجو توضيح عدد الحصص التي تقترحها المدرسة للموسيقى في الأسبوع وجميع ما تخصصه أجراً للدرس في العام الدراسي .
- ٤ — توفيراً لأجور المدرسين ولكي لا تكون المادة عائقاً في تكوين الجماعات الموسيقية في بعض المدارس ، سيجهت التفتيش الموسيقي في تكليف المدرسين المجمع بين مدرستين فأكثر . وذلك في حالة عجز ما تخصصه المدرسة للموسيقى عن سداد نفقات مدرس خاص بها . وكيل المعارف



## لِلْبَاقِدِ الْفَتَى

انطفأ فجأة في حجرة الاستديو لأسباب فنية . . . ناب عنه نور ملكة الجمال .

وما كان لنا أن نتقد هذه الإذاعة ، ونحن مقيدون هنا بنقد كل ماهو موسيقى فقط ، إذ مهمتنا في هذا الباب محدودة ، لولا أننا كنا نرجو أن نتعرف إلى إحدى نواحي الملكة الفنية وما إذا كان صوتها سليماً وموسيقياً . ولكننا لم نجد لها روحاً خالصاً في الكلام ، كما أننا لم نتبين مع الأسف . أن صوتها موسيقى يشع من حوله الفن والجمال وجاء أيضاً الأستاذ فكري وسأله كثيراً عما تحب وتكره في الناس والأعمال والألعاب ، وفاته أن يسألها عما إذا كانت تحب الموسيقى وتموّلها ، مع أن الموسيقى متممة لجمال الروح الذي له المنزلة الأولى عند تقدير درجات الجمال .

وبعد ، فالتأقّد الفني ، يعني ملكتنا الجديدة ، ويشكر للبطلة اهتمامها ، ويثنى على ما كان للأستاذ فكري من فضل في حديثه معها أمام الميكروفون .

### الاعلان على حساب الأبحاث الفنية

كنت قد انتقدت طريقة إذاعة اسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية في الأعداد السابقة كما قدمت اقتراحاً بتنظيم إذاعة هذه الاسطوانات بالشكل الذي يتفق مع ميل

### ملكة الجمال أمام الميكروفون

لبست تاج الجمال قليلاً . فرفعت به رأس مصر بين جميلات أمم الأرض . وعقد لها لواء النصر ، فمادت إلى وطنها تحمل إليه نغماً وأى نغم ، فهأت لها محطة الإذاعة فرصة جميلة ، وقفت فيها أمام الميكروفون في مساء ٢٥ أكتوبر ، وقدمها إلينا الأستاذ فكري أباطة . وألقى عليها عدة أسئلة . ويظهر أنه كما أعد لها الأسئلة أعد لها الأجوبة اعتذرت ، بادى الرأي ، عن عدم إمكانها التكلم مثل الأستاذ فكري باللغة العربية الفصحى ، فأعذرناها ، وكنا نتظر أن تطلع علينا بالكلام السلس المرسل الذي نتبين في خلاله جانباً من رشاقته وجاذبيتها ، ولكنها مع الأسف لم تبعث إلينا من ثنايا أمواج اللاسلكى ، بأى بريق من ثنايا روحها الذي سما بها فاستوت على أريكته الجمال العالمى فقد كانت لعتها العامية ضعيفه جداً ، وأسلوبها في الإجابة على تلك الأسئلة بطيئاً مضطرباً يشبه تمام الشبه أسلوب صغار الأطفال .

دع الأنسة ، شارلوت ، وتعال معى ، أحدثك عن المحطة نفسها . فقد حدث عندما ألقى عليها الأستاذ فكري السؤال الخامس ، أن توقفت عن الإجابة ، وساد السكون في الاستديو . اللهم ! إلا تلك ، الضحكة ، التي ضحكها ملكة الجمال ، فنفت بها هذا السكون ، الذى ظل نحو ثلاث دقائق أننا بعدها الأستاذ فكري . أن النور قد

ذلك ما تأباه طبيعة والدنا السيد مصطفى العقاد . فهو رجل نشط دائماً الحركة بغير ويستفيد

لهذا ألف رابعيا ، ظهورات ، تولى رايسته حتى يظل ذكر الرابعي الميثت ، مائلا في أذهان محبيه فلا ينسونه على مر الأيام

وقد أحيا هذا الرابعي ، الظهورات ، حفلة موسيقية ساهرة مساء يوم ٢٢ أكتوبر افتتحها ، بتحية الرابعي ، وما تخللها من ضرب بالخشاليل وعزف بالرق ، أما ، سماعي صفر على ، الذي عزفه الرابعي بعد ذلك فقد امتاز بهدونه وبطئه وسهولته فضلا عن أن البشارف والسماحيات التي من هذا المقام ، الجهاركاه ، تكاد تكون نادرة جداً وهذا ما يشكر عليه الاستاذ صفر . أما الرقصة السودانية فقد أفردنا لها بعد ذلك موضوعاً خاصاً . وسنما بعد ذلك ، بولكه شحاته ، التي أدبت بنجاح وإتقان . وإذا جئنا إلى سماعي محمد العقاد الذي اختتمت به الأذاعة فلا بد أن نقدر لمحمد جده في التلحين على صفر سنيه وحدائته . وسنما أيضاً تقسياب كان وموشة ، لما بدا يتنى ، وتقاسيم قانون ثم دور ، كادى الهواء ، من مقام ، نهاوند ، ولا يفوتنا أن نترك رئيس هذا الرابعي الاستاذ مصطفى العقاد بغير كلمة ثناء ليس على الدقوف والنقرانات والطبول والصاجات التي كان يلعب بها ويزن بها الضروب ويعضط بها الإيقاع ولكن على الدقة التي امتازت بها هذه الأذاعة والسلطنة التي تسيطر في الجهاركاه والنهاوند على الوجه الأكمل

### حول الذكر الليثي

سبق أن كتبت بعض الشيء في الأعداد السابقة عن الذكر الليثي ، ونهت حضرات القراء إلى نوع ، الهارموني ،

الجمهور ورغبته في استيعاب موسيقى البلاد العربية الأخرى كل بلد على حدة ، لما في ذلك من المزايا في تركيز كل موسيقى في أذن مستمعها ، وإفهامهم ، عن كتب ، فنية كل بلد ، ولون موسيقاها ولكن المحطة لا تزال تذبذب علينا بعض اسطوانات المؤتمر بالطريقة التي جرت عليها وآخرها مساء ٢١ من أكتوبر حيث أذاعت علينا بصفاً منها . وليس لدى ما أعلق به على هذه الأذاعة سوى أن المذيع شرح اسطوانة مراكشية وأخرى جزائرية ، وشرح معنى كلمة ، النوبة ، إلى أن قال : « وهذه الأبحاث الفنية مرجعها بالطبع مجلة الراديو المصري ،

وسواء أنشر في مجلة ، الراديو ، أمثال هذه البحوث أم لم تنشر فلا يمكن أن يسمح لها بأن تكون مرجعاً لما ليس لها به دراية ولا يمكن أن يتولى الخوض في أمثال هذه الأبحاث العلمية إلا المختصون المسؤولون عنها من رجال المؤتمر . أما أن تقوم المحطة بالأعلان عن مجلتها على حساب جهود غيرها وأبحاث المؤتمر العلمية فهذا ما لا يجب أن تتورط فيه

### رابعي رياسة مصطفى العقاد

للعقاد رابعي يتألف منه ومن ولديه المحروسين محمد وإسماعيل ورابع عواد ، ولهذا أطلق عليه اسم « رابعي العقاد ،

وهذا الرابعي لا نزاع في أنه مثل من أمثلة الدقة الموسيقية نظراً لما تمتاز به كئلته من الثقافة الفنية نصف هذا الرابعي لا يزال خارج القطر يؤدي لمصر خدمة في اخراج فيلم مصري غنائي قد يكون له بعض الأثر في النهضة الموسيقية الحديثة

بقي من هذا الرابعي العقادي ، رفاقه وعواده ، وهو النصف الباقي فهل يغفل وينسى في النوم إلى أن يرد الله غربة نصفه الثاني ؟

الذى يتخلله ولفت النظر إليه ، إلى آخر ما كتبت ، واليوم أعرد إلى الموضوع ولكن في غير الهارموني بل في نوع الذكر وموسيقى الذكر .

نعلم أن الأذكار التي نواجهها عند أهل الدين وطوائف المتصوفة أغلبها ليست بالأذكار الهادئة التي سمعناها مراراً في الأسطوانات التي سجلها مؤتمر الموسيقى والتي تقدمها إلينا محطة الإذاعة من وقت لآخر ، ولكنها أذكار صاحبة فيها عرض لحنان الذكرين قويها وضعيفها يؤدى بها ، « لفظ الجلالة » ، وبعض أسماء الله الحسنى بقوة صوتية تدخل إلى القلب روعة الله وخشيته ، وينشد بجانب هذه الحناجر صوت رخم لمنشد يرتل القصائد الحافلة التي تفيض مدحاً في النبي عليه الصلاة والسلام ، ويمزج معه ناي رقيق يضبط الأيقاع ويقود الصفوف والحلقات ويرجم للمنشد ما ينشد وهكذا .

فأين هذا من أسطوانات الذكر اللثي العتيقة المتشابهة التي تدعينا علينا المحطة ؟؟ فإذا كان المؤتمر قد سجل جانباً من هذه الأذكار ، الحامية الوطيس الجميلة الانشاد ، ذات التوقيعات المختلفة ، فلا بد أن المحطة تسمعنا طرفاً منها ، وبذلك يقبل الجمهور على سماع هذا النوع بعد أن مل تلك الأذكار اللثيثة التي أكثرت من إذاعتها المحطة وجتها أسماع الناس ، وغير خاف أن الجمهور يميل بطبيعته إلى التنويع والتغيير

### الآنسة نادرة

جاءت إلى الميكروفون ، وأنى معها جميع أفراد تحت الآنسة أم كلثوم من القصبي وعوده ، ومحمد عبده صالح وقانونه وكريم حلي وكانه ، وكان ذلك يوم الاثنين المخصص أيضاً لأم كلثوم

وبدأوا يقسمون من مقام « ياتي » ثم غنت دور ( القلب ما صعبش عليه أسره ) من تأليف الأستاذ داود حسنى فأحسنت حقاً أدائه بالرغم من بعض الطول الذي استولى على « آهاته »

أما الوصلة الثانية فقد كانت على مقام « الكرد » قسم فيها القصبي بعض التفسيرات فتمت عن روحه في التلحين وطابعه في موسيقاه . كما غنت لنا طقطوقة « راضى بصدورك » من تلحين فريد غصن . وقد لاحظت أن الآنسة تحب غناء الليالي والتنويع فيها

ثم غنتا بعد ذلك موالاً من مقام « ياتي » اقتبست فيه الشيء الكثير من الأسلوب البلدى الدارج . ولنا نبحز إن كان ذلك منها بقصد أو غير قصد وسواء أكان هذا أم ذلك فإن الآنسة نادرة تعتبر ناجحة جداً إذا ما قورنت بالآنسة س أو ص التي تشيد لها المحطة مجدداً ولكن في الأندلس

### أحبشية أم سودانية

الأستاذ صفر على أستاذ قدير ، ولمن عرف له ألحان جميلة في غير الموامحات والأدوار ولكن في الطفاطيق والانشاد والديالوجات . وإني أذكر له من الطفاطيق ما انتهت مدته وعفا زمانه ومنها ما غناه الجمهور مدة من الزمن ثم تركها شأن كل الطفاطيق فأغلبها موسمية تزهى وتزدهر في وقت محدود

أما ألحانه في الاناشيد فلا تزال باقية ولكن ظهر في اتاجه الفنى أخيراً بعض تراخ ، قد يكون له فيه عذر مقبول ونحن نحب به أن يعمل ويعمل فيعود إلى إنتاجه الأول ،



على دراستها واستيعابها وتطبيقها على كل ما يغنيه وبذلك  
يسلم من النقد وربما امتاز بعد ذلك، عن كثير من  
زملائه المطربين فضلا عما يكتسبه فنياً ونظريا الأمر الذي  
لا يستغنى عنه مطرب مثله

هذا وإن بقا: المعنى يغنى من ألحان واحد من الملحنين  
أو اثنين من شأنه ألا يعطى له فرصة لأظهار مواهبه ومزايده  
ويجعل مجهوده قاصراً على اتجاه واحد . وعليه أنصح  
لحضرات المغنين أن ينتخبوا أغانيهم من جميع الملحنين  
على السواء صغبرهم وكبرهم ، قديمهم وحديثهم ، مهما  
اختلفت ألوان تلحينهم وتنوعت ، بفن النظر عن شهرة  
الملحن أو سمته وغير ذلك من الاعتبارات

### طُيور تنقذ الناس من الموت

تلمنى صفى الصحفية في هذا الباب ، ويحتم على واجبي  
في نقد الأذاعة ، أن أقتس في كل مكان عما يمت إلى هذا  
العمل بأية صلة مهما كلفني ذلك من جهد . وكان أن اطلعت  
على إحدى مجلات الراديو الفرنسية . فراغني بها نبأ ، رأيت  
أن أتحف به هنا قراء « الموسيقى ، لما فيه من علم وطرافة .  
لوحظ أن محطة الأذاعة بمدينة « ليل » ، بفرنسا تبدأ  
كل إذاعة لها بتغريد « عصافير الكنارى » . وقد سجلته  
في اسطوانة تفتح بها حفلاتها في كل يوم ، وتعليل ذلك  
يدعو حقاً إلى الدهشة والاعتبار .

ذلك أن المقاطعة التي تقع فيها هذه المدينة ، من  
المقاطعات الصناعية الهامة ، تقوم فيها صناعة التعدين وأعمال  
المناجم . والسكان في هذه المنطقة ، ولع خاص بترية  
الطيور ، كعصفور الكنارى ، بفصائله المختلفة ، والحام  
الزاجل بأبراجه العالية ، فهم يعنون باقتنائها ، والسهرة على  
تربيتها . والعمل على مضاعفة إنتاجها . وأية علاقة يأتري

وبعد فقد سمعت له في مساء ٢٢ أكتوبر قطعة موسيقية  
اسمها ( رقصه سودانية ) أداها رباعي العقاد بدقة فنية  
كبيرة سررت منها جداً لما كان فيها من عزف بالآلات  
من قرب ودق على الطبول من بعد ولعب بالشخايل مع  
نوع من المهارموني جميل ويخيل ، إلى السامع أنه حقيقة  
في حلقة للراقصين والراقصات يهزون الإرداف . ويدبرون  
الأعطاف كل ذلك مصوغ في لحن من مقام ( الجهاركاه )  
وقد لاحظت أن لها طابعاً غاصاً جعلني لا أصدق أن  
هذه الموسيقى لرقصة سودانية بل أيقنت أنها ( حبشية )  
إذ يلوح لي أن الأستاذ صفر خشي أن يسميها الآن ( رقصة  
حبشية ) مخافة ( الرقبا . )

### فرقة محمد يوسف؟؟

مثلت رواية أبي الحسن المغفل . . . . .  
. . . . .  
. . . . .  
وكان الله يحب المحسنين . . . . .

### عبد الغنى والتنوع في الغناء

تحرر عبد الغنى السيد هذه الليلة وحده عن ألحان  
رياض السنباطي والشيخ زكريا أحمد التي يغنيها لياها كل  
مرة . وشاء أن يجرب شيئاً من ألحان المرحوم الشيخ  
سلامة حجازي فغناها وصلة من مقام يباي في مساء ٢٤  
الجارى كان قوامها دور ( بسحر العين تركت القلب هائم )  
أداه عبد الغنى بثؤدة وحرص فكان ناجحاً وقد يكون  
أكثر نجاحاً لو أنه ألبس الدور ( ضرب المصمودى )  
ولو المذهب فقط . إلا أن عبد الغنى يظهر أنه لا يميل  
كثيراً إلى التدقيق في الأوزان والضروب وبودنا لو أقبل

فأنهم عند ما يلاحظون أن طائراً ، قد مات يعرفون أن الجو في خطر ، فتدق الأجراس ، وينفخ في الأبواق فيخرج العمال سراعاً ، ويتداركون الأمر . وبذلك ينقذون من الموت والدمار الذى يهددهم في باطن الأرض . ولذلك جعلوا هذا الصنفور الكنارى ، شعارهم فيفتحون بتغريده إذاعاتهم . والله في خلقه شئون .

بين صناعة التعدين والمناجم الى تزدهر في جوف الأرض وبين تربية هذه الطيور التي ترح في أطباق الجو ؟ مع أنه يلوح أن المسألتين متناقضتان ، وقد جرى العرف ألا تستقيم تربية الدواجن والطيور ، إلا في المناطق الزراعية وما دامت مقاطعة « ليل ، الصناعية قد خالقت هذا العرف فلا بد أن يكون هناك سبب معقول يفسر لنا هذا .

ذلك أن سكان هذه المقاطعة ، لا يقومون على تربية هذه الطيور عبثاً ، أو يبالغون في العناية بها هباءً أو للزينة والاستئثار ، كلا ، بل أنهم يعدون لها الأقفاص المناسبة لها ، ويأخذونها باقفاصها ويؤزلونها إلى المناجم تحت الأرض ويوزعونها في طرقات المنجم وسراده ، وراقبون تطور صحتها أثناء قيامهم بالعمل داخل المنجم ، ويعتبرونها مقياساً صادقاً لجو المنجم فيما إذا تلوث بالغازات السامة ، التي قد تنبئ بقرع حدوث انفجار .

## استدراك

حدث سهو في وضع الأشكال الموسيقية في مقال الأستاذ حافظ المدرج بالعدد ١١ من « الموسيقى » إذ كان ينبغي وضع الشكل الأول المنشور بصفحة ٢١ مكان الشكل المنشور في صفحة ١٩ وهذا لا يخفى على فطنة القراء فليزمن التنبه .

# بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجوه

اتصلوا	بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط
استفيدوا	التخفيض المحسوس والثقة الوطيدة والأمان الموفور

خابروا قسم التقسيط رأساً بمركز البنك الرئيسى بالقاهرة وفروعه بالاقاليم  
وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

## برنامج الإذاعة الموسيقية

من الجمعة أول نوفمبر لغاية الجمعة ١٥ منه

الجمعة أول نوفمبر سنة ١٩٣٥

صباحا : أوركستر الشجاعى

مساء : إبراهيم عثمان وفرقة

السبت ٢ منه

مساء : حسن النشار وفرقة

الآنسة حياة محمد وفرقتها

الأحد ٣ منه

صباحا : فرقة موسيقى بلوك الحفر

مساء : زكريا أحمد وفرقة

الاثنين ٤ منه

صباحا : فاضل شوا « كان منفرد »

مساء : السيدة نادره وفرقتها

إبراهيم حورده يغنى بمصاحبة يانوَ

الثلاثاء ٥ منه

مساء : رياض السنباطى « عود منفرد »

الحاج أحمد سرور وفرقة السودانية

الأربعاء ٦ منه

صباحا : رباعى العقاد

مساء : صالح عبد الحى وفرقة

منولوجات فكاهية - يحيى اللبائدى ويوسف حنى

الخميس ٧ منه

صباحا : فاضل شوا كان منفرد

مساء : عبد الغنى السيد وفرقة

الآنسة ناديا أراكي « أغانى تركية »

الجمعة ٨ منه

صباحا : حسن درويش يانوَ منفرد

أوركستر الشجاعى

مساء : الشيخة سكينه حسن وفرقتها

السبت ٩ منه

مساء : محمد صادق وفرقة

قانون منفرد مصطفى بك رضا

الأحد ١٠ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : الشيخ محمود صبح

الاثنين ١١ منه

صباحا : كان منفرد « فاضل شوا

مساء : الآنسة لى مراد

السيد فرح السيد ومرسى عبد العزيز « ربابة »

الثلاثاء ١٢ منه

مساء : الآنسة سعاد زكى

رياض السنباطى « عود منفرد »

الأربعاء ١٣ منه

صباحا : رباعى العقاد

مساء : كان منفرد « فاضل شوا

صالح عبد الحى وفرقة

منولوجات فكاهية - يحيى اللبائدى ويوسف حنى

الخميس ١٤ منه

صباحا : كان منفرد

مساء : محمد بدوى ومحمد الصبان وفرقة موسيقى اليدالمصرية»

الآنسة خيرية

الجمعة ١٥ منه

صباحا : أوركستر الشجاعى

مساء : إبراهيم عثمان وفرقة .

أعلنوا عن متاجركم وبضائعكم وكل ما يهكم رواجه

الموسيقى  
في مجمل

تضمنوا رواجها وانتشارها في كل مكان وفي أرق الأوساط بجميع بلاد القطر

أسرار الاعماله فيها معتدلة والانفاق عليها مع ادارة المجد

بالمعهد الملكي للموسيقى العربية



الادارة: ٦ شارع زكي

المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 6 RUE ZAKI

IMPRIMERIE: 18 RUE BORSA

Tunefikia - Le Caire

قول على الموسيقى  
وتاريخ مشاهيرها

تأليف

محمودة

يطلب من جميع المحلات الموسيقية



# موزار

MOZART

١٢

وتناولها بيدها السخية كأساً من نبيذ كالبرج المعتق ،  
حتى هشت نفسه واستراح خاطره ورجع إلى سكينة  
المألوفة ومرحه الساذج البهيج . ثم عاد إلى أوأنس وبير  
فكان لمن في مسامرته حظ معلوم تتجاوز بها إلى الطرب  
فالصباح فالضحك . فاهتاف وانجلت الليلة عن سرور لم  
يسمح بمثله زمان موزار

حانت ساعة النوم ، وخلا موزار إلى نفسه ، فعاودته  
الذكرى فتوهجت في رأسه نار الأوهام ، وتجمعت  
لباصرته بشاعة حادث الأمس ، فلم يبق النوم إلا غراراً .  
انبتق الفجر فارتدى موزار ثيابه وجلس إلى المكتب يسطر  
استقالاته ، وكان مضطرباً مغضباً ، فلم ينته منها إلا في  
تمام الساعة الثامنة ، عندئذ غادر المنزل إلى شارع سنجر  
وما لبث أن كان في بهو السراى ، فالتقى بالبارون كلينبير  
نخياه وكان خارجاً من حجرة التشريفات .

خطر لموزار أن يقتحم باب المطران فلا يستأن  
في الدخول عليه ، حتى إذا وضع يده على مقبض الباب  
لم يشعر إلا ويد تجذبه من خلفه ، وكانت يد السيد اركو  
الذى صاح به :

- أنت مكاف أن تقف خطي موزار ، وأن تعطل  
تفكيره من هذه الناحية ، فتأخذه تارة بالليونة ، وآونة  
بالرقة ، وطوراً بالعنف والشدة إن رأيت منه عناداً ،  
أفاهم أنت ؟

- جد الفهم ، يا مولاي  
- أنت مسئول إن اختلف من ذلك شيء .  
- في خدمة مولاي وطوع أمره  
- اذهب

\*\*\*

هذا يوم ملي بالقلق ، مفعم بالاضطراب ، قضى  
موزار مساءه في كنف النيلة تون ، فرقعت عنه ، وأذهبت  
عنه الحزن ، ولوحت له بمستقبله الزاهر . فأحيت في  
نفسه أطيّب الآمال

وطبيعة موزار مريحة صافية ، ترضيها الكلمة الطيبة ،  
ويفعل فيها المعروف ، فما لبثت النيلة أن تسترضيه ،

مسموحاً لي ببقاء سيدكم ومولاكم تفضل بتبليغ هذه الرسالة اليه

- لا يطالو عني عقل وحي أن أجيب رجلك طيب الخاطر مرتاحاً ، وأرجو أن تراجع نفسك . وتبين موقفك وما أنت مُقدم عليه

- سيدي ! الله وحده يعلم مبلغ اهتمامك بأمرى . أحسب أن الوهم خيل اليك أنك والدي تبدى النصيحة وأنزل عليها ... لا تصعب الأمر ، فاما أن أقابله وإما أن تبلغه ... شيئان لا ثالث لهما ، فانظر ماذا ترى

- أنت شاب تملك رعونة الشباب ، فلا بد من أن يتولى شأنك رجل مجرب تستفيد من حكمته وخبرته . هذه أعمال طيش لا تصدر إلا عن طفل لم يعرك الحياة ولم تعرك الحياة ، ومع ذلك فإيهمني من أمرك شيء . أنت حر أن تراول عمك أو تتركه . إنما يجب أولاً وقبل كل شيء أن تحظر والدك وتكسب موافقته . إنى أحب ذلك الرجل وأحترمه وأعزه ، ولا يمكن أن أسوء اليه وأحدث له ارتباكاً قد تضطرب له حياته من أجل مجازفة جنونية يقدم عليها ولده

- أفعل ما يحلو لك ، مادام الامر قد بلغ غايته . فى غير مكنتى أن أستمّر فى خدمة المطران ، إن فىنا بأسرها تعلم المعاملة الخشنة البذيئة التى يعاملنى بها ، لقد طردنى ثلاث مرات . وأهاننى تيفاً ومائة مرة ، وما أنا صم ولا أنا تمثال

- خفف عنك ، يا صاحبي ، ولا تدّش لمعاملته ، فهو يعتقد أنك لم تخدمه باخلاص وولاء .

- أأقدم ! ماشاء الله ! أراك تغنى من نعمته ، وتصفّر من ثقته ، ماذا كنت أفعل أكثر بما فعلت ليرضى ؟

- كان يجب أن تداوم الحضور إلى غرفة الخدم

- غرفة الخدم ، وبحبك ! ! أعادم أنا للغرف

- إلى أين . يا سيد موزار ؟ أنسيت التقاليد المتبعة ؟ هل طلبت الإذن بالدخول على سيدك ؟ قل لي ماذا تريد ؟

- أريد أن أسلم المطران شيئاً زهيداً

- الأمير لا يريد عذائته أحد اليوم

- رأيت البارون كليتاير خارجاً من عنده هذه اللحظة

- هذا شيء آخر . أما أنت ، وأنت خاصة ، فإن

المطران لا يريد أن يتحدث إليك . إنك لتعلم جد العلم ما حدث بالأمس

- مرحى ! وأحسبك تفضلت فاصدرت تعلياً بك بهذا . حسناً ، سواء أقابله أم لم أنشرف بطلعته البهية ! ! خذ أنت ، إذن ، هذا الطلب . وهذه النقود وسلمها إلى سيدك ومولاك ! !

- ينبغي أن أعرف مضمون تلك الرسالة أولاً ، وأى شيء هذه النقود ثانياً ؟

- أما الرسالة فكانت استقالتي . وأما النقود فتفقات السفر أردّها لأنى سأقيم فى فينا

- ماذا تقصد بهذا الكلام ، يا صديق موزار : لعلك متعب المخ مضطرب التفكير

- لقد أعلم يقيناً ما أقصد اليه من كلامي . إنى قررت الاستقالة واعتزمتها . سأرحل عنكم فإنى حاجة إلى قيودكم

- ولكنك بهذا تفق والدك ، ألا ينبغي استئذنه أولاً والحصول على رضائه ؟ أخشى أن تكون قد أغفلت ما نهده فيك من حبك لأبيك واحترامك له

- اعتقد ، أيها السيد ، أبني أعرف واجباتي وأبني فى غير حاجة إلى تلقّيها عنك ، أو معرفتها من أمثالك

- موزار ! زن كلامك ، واتدق قولك ، إنك لتعلم

مع من تتكلم

- أيها السيد ، إذا امتلأ الاناء فاض ، فإذا لم يكن

والمحجرات ؟ أم بواب يداوم الجلوس على بوابته ؟ حقاً  
إنكم تقيمون ما هو الفن ومن هو الفنان ! إني والله ،  
لولا أن لك في نفسى احتراماً لآمالك ردى ، وأوجعتك  
إجابتي .

- وأى وجمع آلم من هذا الرد وتلك الأجابة ،  
يا موزار ؟

- أنا مُحْتَقِظٌ غَضَبٍ ، يستحيل على البقاء في الخدمة  
بعد اليوم لحظة . أحسبني قادراً على العمل ليل نهار ،  
وأحسبني كفوفاً لكسب أضعاف مرتبي .. قد تكون بك  
حاجة إلى خدمة المطران ، أما أنا فإني غنى عنها

- أشكرك ولا أعتب عليك إكراماً لوالدك ، وسأبلغه  
وأحب أن تفهم أنك خاطي. في ظنك ، خاطي. في عدم  
تقديرك لسيدك المطران ، وإن والدك سيكفر عن هذا الخطأ  
- هذا إنذار طلالاً تهددتمونا به ، فافعلوا ماتشاون ،

فإن هذا الأمير الديني إن تجاوز ما تفرضه آداب الدين  
وتعاليمه ، فإن أبى أيضاً سيرحل عن سالسبورج ويغلبها  
للمطران ويعيش معي هنا في فينا ورزقنا على الله

- وشقيقتك أنا ، أليس لها حقوق في عتقك وواجبات ؟  
- هي في كنفى ورعاية الله ، وستجد كثيراً من بنات  
الأسر الكريمة يمتنن أن يتلقين عليها دروس الموسيقى  
ويأجرنها أجراً كريماً يستحيل عليها الحصول عليه في  
سالسبورج

- إذن أنت اليوم مضطرب الأعصاب هائج ، ويتخيل  
لي أن سبيل التفاهم معك وعرة غير مأمونة . فإذا هدأت  
نفسك بعد بضعة أيام فتعد إلى أهلك الرد ، أستودعك الله  
قال هذه الكلمة وخرج فصاح موزار

- لا أستطيع الانتظار طويلاً ، ولن أقبل في هذا  
الشأن محاولة ولا ترداً .

تصامم أركو وادعى كأن لم يسمع ، فثارت في رأس

موزار عاصفة من الهياج والغضب ، وظل يضرب الأرض  
بقدميه إذ ظن أن هذا التملق يحاول أن يبطئ في زمن  
الاستقالة أو يحول دون قبولها . واشتد هياجه حين خيل  
له وهمه أن هذا المناقش سيكون سيئاً في عرقلة مسعاه ،  
غير أنه أسرع إلى ميدان بيتر . فالتفت في طريقه بيتر فون  
فتر الذي تلقى موزار بالبشر ، وحياه في احترام قال :

- سلام الله ، يا سيد موزار ، تحية مباركة . أين  
تقصد يا صاحبي . ولم هذه السرعة ؟

- يا هنا ! معذرة . إن لدى رسائل يجب كتابتها

- إلى الوالد ؟

- نعم .

- هل ستسافر عاجلاً ؟

- أبداً ، ولا أجلاً . بل سأبقى في فينا

- فينا ؟ يا بالهول ! ...

وملكت الدهشة بيتر فون فتر ، فقفر فاه ووقف  
كالمشذوه عثيت عليه السبل وصوب بصره إلى موزار  
الذي نادره على تلك الحال وذهب مسرعاً ، فناجى نفسه  
قائلاً :

- ماذا حدث ؟ هل تغلب الابن على أبيه أخيراً  
فقال رضاه وموافقته ؟ وهل تغاضي الوالد عن تلك  
التهديدات الصريحة ، والتليجات الخطيرة التي داومت على  
إرسالها إليه ؟ عجباً ، لقد كان الوالد يكاتبني كل أسبوع  
مرة في شأن ولده من سالسبورج ، وكنت أوصل الردود  
عليه فلم أكتب مرة شيئاً عن ولده يسه أو يبعث إلى  
نفسه الطمأنينة والهدوء . لقد كنت أصف له موزار فتى  
مستهتراً يفرق في الشهوات روحاً وجسداً ، فإن رضى له  
أبوه البقاء في فينا فلن يفيد ولده فيها إلا الديون وإلا  
البوار ، وعلى الأخص أن القصر وساليري لا يهتان لفنه  
ولا يقدران له قدراً ، وإن فلا شك أن فينا ستكون

قبراً يدفن فيه الفنان وفه . ولقد أجابنى الوالد أنه سيتزوج ابنة من فينا أتزاغا ، فإذا حدث بعد ذلك حتى استحال غضب أبوه رضا ، وسخطه قبولا ونميا ؟ لقد أربك هذا الغلام فبهي فأصبحت لا أفقه شيئا . . . لعله كان مازحا ؟ غير أن الحرص والتحوط واجبان على كل حال ويجب أن أعجل في الكتابة إلى السبورج حتى لا يستوى هذا الزرع الأخضر على سوقه فيمجب الزراع ، ويغبط المنافسين والحساد .

وبعد أن ناجى نفسه هذه التجوى المضطربة سار في طريقه بخطى غير متزنة كأنه يحتمل الجذع ، حتى إذا بلغ أحد المشارب العامة سقى إلى والد موزار كتابا يمز مشاعر أقصى الناس قلباً ، وأسرع إلى رجل البريد يسلمه الرسالة فالتقى هناك بموزار ، قهاسك ودارى حيرته وتظاهر كأنه لم يشغل باله شاغل ، وتوجه إلى موزار ، في مراوغة الثعلب يقول :

— درجى بالسيد موزار ! ما أسعد هذه الصدق !  
لقد تلافينا للمرة الثانية  
— ألدك أيضاً رسالة تريد أن تسلبها رجل البريد ؟  
— نعم ، وهى مسائل هامة تقضى المضجع  
— ولماذا ؟ إن لك على الأقل وطناً ، أما أنا فقد فقدت وطنى !

— فقدت وطنك ؟ موزار ! كن على يقين أننى أعرف أسلوب هنذك ومزاحك ، ولكنى أرى في عينيك بريق الجد ولعان الحرم فزادت حيرتى وارتباكى . . .  
— سلم خطابك ، وهأنذا منتظر حتى تعود .  
سأطملك على أخبار جدت ، وطوارىء حدثت سأعرف منك بعدها مبلغ رضائك عنى

أسرع يترفون فتر إلى رجل البريد وسلمه رسالته ، ثم عجل في العودة إلى موزار ، الذى أطلق لسانه مسرفاً

في سرد أخباره ، وما اختطه لنفسه في المستقبل الذى يأمله ، كل ذلك وهو يجهل مقاصد صاحبه وما يمكنه له من مكر وكيد . وما انتهى الأستاذ من حديثه أو كاد حتى قال فتر ضاحكا

— إنك لتعلم في قرارة نفسك أن هذا كله مزاح ، أليس كذلك ؟ إن فينا ليست ميدانك ، ولا هى حلبة سباقك ، فان الإيطاليين لا يزالون يامبون الدور الأول فيها ، ولهم المقام الأعلى ، ولا يتأتى لك أن تقاومهم منفرداً ، فان ذلك يعجزك ويقت في عضدك

— هراء ، سأصرعهم بحول الله وقوته  
— ألم تحفظ ، ياموزار ، بما أصاب جلوك ؟ لا لا . موزار ، يا صاحبي ، رحمة بفنك ونبوغك فيه . إن عبقريتك سيضى سناها في وطنك . أما هنا ، فينا ، فان قوتك توزع ويجودك يشتت

عجبا ! هذا عين ما يرسلنى به أبى ، ولكنى أعجز عن تصديقه . فأتى أرى سعادنى فينا ، ولئن كان الاتجاه اليوم إيطالياً ، لقد ينقلب غداً بفضل ما أبتدعه من فن ، وما أبذله من مجهود ، ألا تسمع بالعراك الناشب في باريس ؟

— فينا ، يا موزار ، ليست باريس ، فينا لا تسامح أن تترزع عقيدتها في اتجاهها الموسيقى ، واعتقد يقينا أنك لن تستطيع هدم ذلك القصر

— إن أعجزنى هدمه ، فلن يعجزنى إحداث فجوة فيه ، ولقد سبقنا جلالة القيصر إلى العمل الوطنى بأشائه مسرحه الفئائى ، ومهد لنا الطريق ، أعلم يقينا أن ما أنا مقدم عليه صعب ، ولكن هذه الصعوبة لن تفت في ساعدى أو تجحم بى عن المضى في سبيلى

— ألا تعلم أيضاً أن القيصر معجب بالفن الإيطالى متعلق به ، وأنتك لن تبلغ لديه مكانة سالييرى وحظوته من نفسه ؟



- القيصر الألماني، وسيعرف كيف يتخلص من تلك العصابة الإيطالية، وسنهي له الفرصة ليتعرف الاتجاه الألماني . يوم أن ظهر جلوك لم يكن المسرح الوطني الجديد قد أُنشئ . أما اليوم فالفرصة سانحة .



( سالييري )

- موزار ! أراك تعبر سبيلا ملتوية غير مأمونة الخطى

- قد تكون محققاً ، ولكنني سلكتها ، ومحال اتخاذ سبيل أخرى ، فقد عزمت وتوكلت على الله - أسأل الله لك السلامة وأرجو ألا تندم ، فيما بعد ، على هذا التثبث والعناد . أتني أنصح لك كصديق مخلص حسن القصد يمتنى لك سعادة المستقبل . - أشكر لك ؛ ياسيد فتر ، ولى رجاء . أطلبه إليك . - في خدمتك دائماً .

- تعلم أنني سأظل بعيداً عن السالبورج سنين طويلة فإذا لم يقرر والدى المجي . إلى فينا ، وصادفك سفر إلى السالبورج ، فاذا كر لوالدى ما قصصه عليك تفصيلاً ، وصف له أمري ، أنك موضع ثقتي واعتمادى في هذا الموضوع .

- لن نجد أشد مني إخلاصاً لك يحرص على شرك ويؤدى لك ما تحتاج إليه من خدمات . سأبذل جهدى . وفوق جهدى لأرضائك . - أشكر لك مرة أخرى .

وافترق الرجلان ، فأما موزار فقد انصرف إلى شأنه ، وأما يترفون فتر فقد وقف مذهوباً به متحيراً . ثم قرع جبهته وقال .

- هنا يجب أن يعمل سالييري شيئاً

وأُسرع الرجل يتعجل ملاقة سالييري ، وهو رجل إيطالى ، أسود العينين ، ينظر في مقابلاته وأحاديثه ، ويعمل الرقة ، ولكن على الطراز القديم فلما استقبله في حجرة مكتبه بادره قائلاً - هل من جديد يايتير ؟ إن وجهك ينم على حدث خطير .

- ما رأى أستاذى ؟ إن موزار سيقم في فينا !! تغيرت صحة سالييري بئته ، وانقلب من وداعها وبشاشتها إلى عبوس وانقباض قبض وهو يبعد ماسمعه . - موزار سيقم هنا !! موزار سيقم هنا !! هيه ... وهال الموقف يترفون فتر غرس ينتظر ما سيحدث وإذا بسالييري يحفف عرق جبهته ويقول لصاحبه ، في تحفظ وحذر - هذه مسألة يجب أن تدرس ويفكر فيها . سنكلم في هذا الموضوع مرة أخرى .

ذاع بين النبلاء ، في سرعة البرق ، خبر اعتزام موزار على البقاء في فينا ، وكان جهد النبلاء إلى تشجيع موزار وإحاطته بجميع الوسائل المغرية حتى يُصر على عزمه ولا يتراجع فيه ، فكانت تحفل بالأصدقاء ، وتقيم لهم الولائم ليقنعوا موزار بالمستقبل الزاهر الذى ينتظره في فينا ، وفى الحق ما كانت النبلاء في حاجة إلى كل ذلك المجهود ، لو علت أن حب موزار لكونستانس شاع في جسمه ، وتمكن من حبة قلبه ، وهذا الحب وحده كفيل ببقائه في فينا لن يارحها ، غير أن هذه المجاملات الرحمة ، والعواطف الكريمة التى أظهرها السادة النبلاء لموزار ، وطوقوه بها كانت شديدة الأثر في توطيد عزمه ، فلم يلتفت لرسائل والده التى تنذره بالوبال مما يتعرض له من الخطر من إقامته في فينا

• يتبع •

## موشح راسخ ضربه شبر

ریم فلا حین جلا لی کاس طلا شمس و بدر کمالا  
کف ملا لی وملا سلسال عقد لآل بالحسن اکتسی حلالا  
غشف حلا غالی یجلی لی فاق علی الشمس جلالا

دور

(۱)

بدر علی حین تلا لا واکتملا غصن تهادی ثمالا  
معتدلا فیه جلا یتثال ذا المیال منه الغصن قد خجالا  
زان حلی سالی عزالی بدر علی النضن علا

خانة أولى

کم قننا حسن ثناه حین رنا کالبدر یعلو غصنا  
لاح لنا قانی من أعیانی بالهجران مکحول الأجفان  
زادنی شجناً باللاحظ الوسان غصن البان الفشان

خانة ثانية

ورد جنی عز جناہ قدح النسا إذ حاز وجهها حسنا  
زاد سنا قانی قد أسبانی بالعقیان فی الثغر المرجان  
لوالی دنا منه نحر الحان بالرضوان سعیدی آن

دور المديح

متصلا مدح علی من زاد ولا طه إمام الفضلا  
والبلا خیر الملا والآل ذی الاجلال فی فضل الکرم ولا  
منه إلی جالی أهوالی ألف سلام وصلا

لم یلحن من هذه الموشحة سوى المقدمة فقط أما الدور والخاتمان ودور المدح فلم یثر علی تلحینها

شهر فالا  
موشع راست ضربیه شنبه  
نرفع الامتاز در و شبیه الحری

ضرب الشنبر

48

48

5/4

لا ي لا يا

لا ج لا ج لا ج لا ج

لا ط آ س كا ه

آ م ش ه آ م ش ه

لا م ق ق ك ه

ن ين لا وا ه

آ ل ل آ ل د ق ع ه آ ل ل

س ت ك ال يا ن س

ق ش خ ه

ح لا غا

لا ج ل ج ل ج ل ج ل ج

ع يا ل ع ق فا ل ج ي ه

لا ج ين م ش ال ع ن

5



يطلب من دار المطبوعات الراقية بشارع زكي رقم ٦

# CARMEN

## Georges Bizet

### *Allegro Giocoso*

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of 12 staves. The first staff is the piano introduction, marked 'ff' (fortissimo). The second staff is the first line of the voice melody, marked 'h' (half note). The third staff is the second line of the voice melody, marked 'h' (half note). The fourth staff is the third line of the voice melody, marked 'h' (half note). The fifth staff is the fourth line of the voice melody, marked 'h' (half note). The sixth staff is the fifth line of the voice melody, marked 'h' (half note). The seventh staff is the sixth line of the voice melody, marked 'h' (half note). The eighth staff is the seventh line of the voice melody, marked 'h' (half note). The ninth staff is the eighth line of the voice melody, marked 'h' (half note). The tenth staff is the ninth line of the voice melody, marked 'h' (half note). The eleventh staff is the tenth line of the voice melody, marked 'h' (half note). The twelfth staff is the eleventh line of the voice melody, marked 'h' (half note). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff', 'pp', 'cresc. molto', and 'cresc.'.

Une autre preuve de la ressemblance de la musique médiévale et de la musique arabe, qui doivent avoir été en relations étroites, est l'existence des pièces de musique qui se sont conservées.

On remarque qu'il y a peu de ressemblance entre cette musique médiévale européenne et notre musique actuelle. Le rythme, la manière d'exécution, la mélodie toute « plissée »... ce sont des choses que nous avons journellement l'occasion d'observer ici mais qu'on ne rencontre jamais en Europe. C'est ainsi qu'on exécutait la musique chez nous il y a quelques siècles. Je voudrais encore vous parler d'un détail — ce n'est qu'un détail mais il éclaire bien la situation du passé : tous les écrivains du passé parlant du piano et de l'orgue se servaient pour désigner le jeu du pianiste ou de l'organiste du mot « battre ». On ne jouait donc pas un instrument à clavier mais on le battait ou tapait. Nous rencontrons cette expression jusqu'au dix-huitième siècle et jamais on n'avait trouvé une explication pour ce mot. On croyait que ces instruments primitifs étaient pourvus de touches très grandes et dures à manier, mais il n'en est rien. Les instruments à clavier tels que l'épinette et la clavichorde ne sont pas de tels colosses qu'il aurait fallu les battre. Au contraire, plus on emploie de force en les jouant, moins le son devient musical et on n'entend plus que le bruit du bois. Il en est de même pour les orgues de cette époque : elles avaient un son très doux et la plupart des touches très petites qu'il fallait jouer avec la plus grande précaution. Il ne peut pas être question de les « battre ». C'est la langue orientale qui résout le problème. Pour dire en arabe : Je joue du piano, on dit : ana adrab el bianu, c'est-à-dire : je

bats le piano et pour toute sorte d'exécution musicale on se sert en arabe de ce mot-là, de adrab = battre.

Permettez-moi à présent une petite excursion dans un autre domaine, qui vous montrera, à quel point toutes ces choses sont intimement liées entre elles. Vous savez qu'en théorie musicale nous distinguons l'harmonie quand une mélodie se présente avec un accompagnement ayant rôle de « coulisse sonore » pour ainsi dire, et n'ayant d'autre but que de souligner et de rehausser l'effet de la mélodie, donc un rôle subordonné.

Il n'en est pas de même du contrepoint. Ici nous avons à faire à une mélodie, à laquelle s'est jointe une autre mélodie de même valeur et de même importance qui a droit d'être entendue autant que la première, à côté de laquelle elle se fait entendre. Il en résulte des « harmonies accidentelles » si l'on peut dire ainsi, des harmonies toutes passagères et sans fonction harmonique. Pourquoi donc appelons-nous cette manière de faire de la musique le contrepoint ? Depuis des siècles les musiciens et les musicologues ont écrit des livres traitant et essayant d'expliquer le mot qu'ils dévalaient d'une expression du Moyen-âge, selon laquelle les musiciens médiévaux auraient appelé cette manière de composer « punctus contra punctum ». On expliquait cette manière de s'exprimer en disant que probablement, ils devaient avoir eu devant les yeux l'image même de la musique écrite et que par « punctus » il désignaient les notes même, qui, en effet, ressemblent parfois à des points, et auraient donné leur nom au contrepoint. Mais il n'en est pas ainsi. Le sens du contrepoint, tel que je viens de le donner, ne trouverait pas sa définition dans cette expression. Nous avons vu que l'élément essentiel

du contrepoint n'était pas les notes posées les unes à côté des autres mais les mélodies jointes l'une à l'autre par des lois qui ne sont pas celles de l'harmonie. L'explication doit donc reposer sur une erreur.

Voilà donc la clef du mystère : Si à présent l'on joue l'un de ces bouts de la mélodie en même temps, il en résulte ce que nous appelons le contrepoint. On dirait d'autre part que ces « points » sont liés à la musique orientale. Car encore aujourd'hui toute la théorie musicale arabe est basée sur la notion de type de mélodie ou, comme disent les théoriciens arabes sur le « Maqam » et encore aujourd'hui le musicien pédagogue égyptien joue à son élève chaque mélodie à part, chacune représentant un type de mélodie bien fixe et l'élève jusqu'à ce qu'il connaisse la composition en entier, qui est formée de petites parties de mélodie dont chacune représente un type.

D'ailleurs aussi dans notre musique moderne se trouvent ces types de musique, par exemple certaines tournures mélodiques qui sont devenues, on pourrait dire, des manières de parler, des locutions et qui ne manquent jamais dans une pièce musicale et il y a eu des temps où l'on écrivait ces bouts de mélodies ou phrases musicales sur des cartes de jeux ou sur des dominos, que l'on joignait les uns aux autres et ainsi on obtenait de nouvelles pièces de musique.

Nous constatons donc que l'importation des instruments de musique de l'Orient ne fait plus aucun doute.

En tout cas, l'Egypte a une importance particulière dans ce domaine en tant que pays d'origine de la plupart des instruments européens et d'autre part elle a participé activement au développement des formes musicales.

que l'Europe a reçu un grand nombre d'inscriptions, doit elle s'être servie. Mais ces inscriptions se limitaient strictement au domaine mélodieux et rythmique. Car l'harmonie qui fait la vraie grandeur de la musique occidentale est restée européenne. Mais dans le domaine de la mélodie et du rythme surtout, bien de choses ont été empruntées, l'Occident ayant peu d'imagination. Ceci dépend de la disposition musicale des peuples — il est typique que la musique de danse de nos temps fut, une fois de plus, obligée de faire emprunt à la musique nègre sous la forme du jazz. Et pourtant il n'y a eu qu'à remanier cette danse en une danse européenne : le tango par exemple est actuellement une danse européenne ainsi que sa musique — mais l'initiative est venue du dehors. L'origine étrangère est restée bien plus évidente dans les autres danses qui sont associées au jazz et qui sont restées exotiques.

Comment, telle se pose la question, est-ce qu'une mélodie ou un rythme peut changer de pays, être importée et exportée comme une marchandise ? Pour cela il faut commencer par constater que chaque instrument a sa mélodie qui lui est propre. Une mélodie de trompette ou de cor a une toute autre construction que, par exemple, une mélodie de flûte ou de violon. Elle sera plus lourde que la dernière. Il y a là des questions techniques dont il faut tenir compte. Même si l'on joue des mélodies au piano on remarquera tout de suite : ceci... est une mélodie de trompette, ceci de flûte. Si donc les instruments changent de pays, la manière d'exécution voyage avec eux de même que les mélodies. Mais chaque instrument est lié le plus étroitement à son pays d'origine. Et aussi les mélodies ne perdront

donc jamais tout à fait l'empreinte du pays et du peuple, qui leur donneront naissance. Un chroniqueur vénitien nous donne un joli exemple quand il écrit, qu'en causant avec le matelot d'un bateau marchand arabe celui-ci lui a vendu un instrument étranger de pays lointain qu'on n'avait jamais vu à Venise, et lui a montré une mélodie que l'on peut jouer sur cet instrument ! Si l'on réalise que l'enseignement aux universités médiévales était en partie pratiqué par des savants arabes pour les branches de philosophie, d'astronomie et de musique, si l'on réalise ensuite la grande influence que l'école alexandrine avait exercée sur la culture méditerranéenne, on comprendra qu'il y a réellement lieu de croire à une importation de modes orientales aussi bien que d'instruments, même s'il est plus difficile d'apporter des preuves à l'appui de cette thèse. Elle s'est confirmée autant dans le domaine de la musique d'église que dans le domaine de la musique laïque. Ainsi nous savons que le chant grégorien de l'église catholique prend son origine dans le chant israélite du temple avant Jésus Christ et qu'il a été tout particulièrement pratiqué par les premiers chrétiens d'Alexandrie et qu'à ce moment-là déjà, il devint ce qu'il est aujourd'hui. Peu de changements y ont été apportés au cours des siècles. Il y en eut, comme je l'ai déjà dit, même pour la musique laïque. Je disais déjà que les représentations de musique médiévale nous montrent un ensemble d'instruments venant de l'Orient : je rappelle le groupe à trois « psalterium », « luth », « violon », c'est-à-dire « rebab », « al-hud » et « karoun ». Nous avons des raisons pour supposer que ces instruments ont joué une musique, dont on peut dire qu'elle a une grande ressemblance avec la mu-

sique orientale, sans dire toutefois qu'il y a une identité. Les représentations nous montrent nettement de quel genre fut cette musique. Je ne vous donnerai ici qu'un petit exemple pour ne pas vous fatiguer avec trop de détails. Par l'emploi de certains instruments nous savons que presque toute la musique médiévale qui résonnait à l'occasion des fêtes fut une musique bourdonnante. Pour ceux de vous, qui ne connaissez pas ce mot, je veux expliquer que le Bourdon est un seul son résonnant pendant toute la durée d'une pièce ou d'un passage. Peut-être avez-vous déjà entendu une cornemuse des régiments écossais, qui a toujours un bourdon — vous l'aurez certainement remarqué. Evidemment toute la mélodie doit être construite à l'avenant afin qu'il ne résulte pas des dissonances de la mélodie avec le son de bourdon.

Il est pourtant évident que, avec un orchestre, je ne peux pas jouer une musique poliphonique, c'est-à-dire : purement européenne, étant donné que même si le bourdon se taisait pour certaines harmonies, il formerait d'horribles dissonances avec d'autres.

Nous devons donc supposer, et ne fut-ce que pour cette raison-là, que presque toute la musique médiévale était à une voix ou hétérophone, ce qui veut dire que tous les instruments jouaient la même mélodie chantée par un chanteur et que chacun l'ornait à sa manière, suivant le caractère de son instrument. Tel est encore aujourd'hui l'usage dans les orchestres arabes-égyptiens. L'orchestre par exemple de la chanteuse bien connue Um-Kalsoum joue exactement la même chose quelle chante, mais il « traduit », comme on dit en arabe, la mélodie de l'artiste pour les instruments en question.

non pas les musiciens des théâtres romains antiques qui ont introduit cet usage en France et en Allemagne. Les gardes Suisses à Rome en font preuve et aussi dans la musique militaire nous trouvons toujours ces deux instruments associés alors qu'au fond l'association ne répond plus du tout à notre goût musical. Sur des représentations médiévales nous voyons même le joueur de flûte assis sur les épaules du joueur de tambour, ceci tout simplement pour indiquer et souligner leur association et il n'est pas rare de trouver sur ces représentations le joueur de tambour et de flûte réunis en une seule personne.

Enfin nous arrivons à nos hautbois et nos clarinettes lesquelles elles aussi, ont des ancêtres orientaux tels que le « salamia », le « argul » ou la « zummara ». L'heure de naissance de notre orgue sonna à Alexandrie. Non seulement c'est sur terre égyptienne que nous en trouvons le premier témoignage, une petite figure en terre cuite représentant un homme, qui, par une soufflerie fait sonner une flûte de Pan, mais aussi le grand orgue bien plus perfectionné et particulièrement intéressant du point de vue technique, avec soufflerie hydraulique et pneumatique a été trouvé ici. Les noms de Hércen et de Ktésibios seront à tout jamais associés à l'histoire de la construction d'orgue. Ils créèrent déjà à cette époque-là des orgues d'un perfectionnement qui marquait une fin et non pas un commencement, une fin qui ne pouvait plus produire que du travail de détail l'essentiel ayant déjà été fait. C'est d'ici que l'orgue commença sa course victorieuse, arrivant en Europe par des routes diverses. Aussi Byzance joue un rôle dans cette conversion de l'Europe pour l'orgue et c'est un orgue que l'empereur envoie

comme cadeau à Pépin le Bref. Il est amusant de lire comment le chroniqueur décrit l'arrivée de l'instrument ; selon lui les artisans auraient tourné autour, regardant bien la construction et la retenant dans leur mémoire dans tous ses détails sans que personne s'en soit aperçu afin d'être capable, d'en construire de pareils. Et en effet dans les couvents européens l'art de la construction d'orgue atteint un très haut degré, ne quittant toutefois jamais le modèle oriental.

Si l'Occident a du moins contribué au développement et au perfectionnement des instruments à cordes et à vent, il n'en est pas de même pour notre batterie actuelle, dans ce sens que ces instruments sont venus de l'Orient sans exception aucune et sans la moindre contribution européenne, comme ce fut le cas des lures et des harpes. On explique ce phénomène en considérant que la musique occidentale, riche en mélodies et en harmonies, avait de tout temps négligé le rythme, l'un des éléments essentiels de la musique orientale. On introduisit ces instruments dans l'orchestre européen sans même changer leurs noms ou en désignant par le nom même de l'instrument son origine orientale. Ainsi nous avons une cymbale chinoise et une cymbale turque, un gong chinois, le tambourin arabe, le chapeau chinois, en un mot tous les instruments que nous appelons musique des janissaires furent introduits en partie durant le Moyen-Âge en partie au courant de ces derniers siècles quand on commença à montrer une préférence pour les sujets exotiques, quant il s'agissait de l'opéra. On avait alors besoin des instruments exotiques pour la mise en scène. La grosse caisse et les grands tambours venaient de l'Orient, de même que

les instruments d'ès plus haut de la Turquie. C'est avec grand étonnement que le chroniqueur parle de la première apparition de la grosse caisse : dans la suite d'une ambassade turque vers, ant. c. France on avait vu des musiciens avec de grands instruments de musique semblables à des tonneaux de lessive, qui se seraient proménés en produisant un bruit effroyable. Un changement est survenu lors de l'adoption de cet instrument dans nos orchestres dans ce sens qu'il devint particulièrement l'instrument des hommes, des soldats, de la guerre alors qu'en Afrique et en Asie ce fut l'instrument typique pour le culte de divinités féminines. Le seul vestige qu'il s'est conservé de cet usage, c'est que nous voyons toujours des paires de tambours. Nous pensons que la raison est due à notre échelle de musique ou plutôt notre système musical basé sur la tonique et la dominante mais il n'en est pas ainsi. L'usage s'est conservé du temps où il servait aux cultes et où l'instrument aigu et l'instrument bas représentaient l'homme et la femme. Encore aujourd'hui on rencontre chez des peuples primitifs des tambours en formes humaines.

Vous voyez donc comment, dans certains cas, l'Europe a activement contribué au développement et au perfectionnement des instruments, comment, dans d'autres cas, elle s'est contentée d'accepter les instruments étrangers, de les assimiler en partie et comment l'initiative est venue entièrement de l'Orient. Quels sont les rapports de ce phénomène avec la musique ? Si j'ai appelé mon article « l'Egypte, pays d'origine de la musique européenne » c'était pour dire que non seulement les instruments, mais aussi la musique a été importée. Ceci est juste dans les limites données dans ce sens



fait d'un instrument arabe un instrument européen, mais l'on n'avait pas encore oublié la façon d'exécution ancienne. Et cet instrument était le kanoun pourvu de touches !

Un autre instrument à cordes, que j'avais cité, est la harpe. Il est vrai que dans ce cas nous ne sommes pas tout à fait sûrs si nous devons chercher son origine en Orient. Toujours est-il, que dans les temps les plus reculés on trouve des représentations de harpe en Asie Mineure, en Assyrie et dans l'Asie Centrale — elles sont pourtant postérieures à celles d'Égypte, où on les connaissait déjà au douzième siècle avant Jésus-Christ. Mais aussi en Angleterre ancienne, en Scandinavie et en Irlande on trouve de vieilles harpes qui sont beaucoup plus petites mais qui présentent sans doute un âge respectable. On n'a pas encore pu découvrir à laquelle de ces deux harpes notre instrument actuel doit son existence. Probablement il en est comme du violon : tous les deux y auront participé. Toutefois il faut remarquer que notre harpe actuelle est très grande tandis que la harpe irlandaise est très petite ce qui nous mène à supposer au moins une forte influence de la part de l'Orient aussi dans ce cas.

Il en est de même pour les instruments à vent, en faisant une restriction pour les instruments de cuivre. On a trouvé dans des tombes scandinaves et du nord de l'Allemagne des instruments du type de la trompette ou plutôt du clairon, appelés les Lures. Ce sont des instruments qui étaient réservés au culte solaire. Différentes choses le prouvent, ainsi par exemple leur apparition à deux (on n'a jamais trouvé une seule Lure dans une tombe mais toujours une paire de Lures), leur forme, la forme du pavillon com-

me disque solaire avec des rayons de soleil représentés par des pendants en bronze. Elles furent jouées alternativement, un instrument donnant toujours la réponse à l'autre dans la façon des clairons dans l'opéra « Lohengrin » de Wagner et non pas les deux ensemble, avec des harmonies, comme on l'avait supposé à un certain moment. Nous devons donc croire que, dans un temps très reculé, il y eut déjà des instruments du genre de la trompette dans le nord de l'Europe. Mais ils ont disparu sans avoir exercé la moindre influence sur le développement. Par contre la Rome ancienne connaissait des instruments à vent mais ils y avaient été introduits par la France (les Gaulois) et la Germanie par les légionnaires au service des Romains. En outre les Celtes et les Germains, les anciens habitants de l'Europe septentrionale et occidentale connaissaient les cors, de véritables cornes de taureau avec lesquels on pouvait donner des signaux (on connaît le cor de Roland) mais sur lesquels on ne pouvait pas exécuter de la musique artistique. La trompette et le cor actuels n'ont rien à faire avec ces instruments là, car, comme les autres, ils nous sont venus de l'Orient. Les Arabes connaissaient aussi des trompettes, mais elles étaient très minces et droites comme nos clairons ou les trompettes de l'« Aïda ». C'est lors de l'invasion Arabe en Espagne et dans la France méridionale que l'Europe a fait la connaissance de ces instruments et aussi les croisés les rapportaient comme butin de l'Orient. Et tant que butins des chevaliers ils restèrent durant tout le Moyen-Âge attachés à l'orchestre des chevaliers et, sous peine d'amende, il était strictement interdit aux citadins et aux paysans de jouer de cet instrument. Même Jean Sébastien, Bach,

avait les plus grandes difficultés avec le maire de la ville de Leipzig, parce que la confrérie des joueurs de trompette s'était plainte que Bach avait fait jouer une trompette à l'église (je crois qu'il s'agissait de la passion de Saint Mathieu). Il n'était permis de jouer cet instrument que pour la guerre, pour les tournois et pour les voyages des grands seigneurs, ducs, barons et rois. C'est un usage qui s'est conservé du temps du retour de l'Orient des croisés. Encore aujourd'hui les signaux de la cavalerie sont donnés avec la trompette, ceux de l'infanterie avec le cornet : c'est aussi un usage ancien dont on a oublié le sens et qui remonte aux temps, où les chevaliers traversaient le pays. Il y a encore une autre preuve de l'origine Arabe : les clairons actuels sont toujours ornés de banderoles le plus souvent de couleur pourpre et, par surcroît, à l'endroit où le joueur tient l'instrument, il est enroulé d'une corde également pourpre. Les anciennes trompettes arabes et persanes ont ce même ornement qui s'est conservé jusqu'à nos jours en dépit de la disparition des chevaliers traversant le pays avec leur orchestre de trompettes, en dépit du caractère purement ornemental de la corde qui pouvait aussi bien être bleue ou ne pas être du tout, ne remplissant pas le moindre but.

Il s'agissait ici d'un instrument sarrasin. Il nous fait penser à la coutume orientale de ne jamais jouer la flûte sans le tambour. Lors de mon expédition à Siwa l'année dernière, où j'ai trouvé une culture de musique très ancienne et tout à fait typique, nettement différente de ce que l'on trouve dans le reste de l'Égypte, je trouvais la même chose : flûte et tambour ensemble. Ce sont les joueurs des troupes sarrasines et

l'omber l'article arabe « al » ou « el ». Nous avons accepté cet instrument tel quel de l'Orient, nombre de gravures le prouvent, sans apporter le moindre changement soit à sa forme, soit à son nom, soit même aux petits détails tels que les rosettes, la composition de nombreuses lamelles de bois et l'accordage.

Si nous consacrons encore un moment aux instruments à cordes, nous trouvons d'autres instruments qui viennent également de l'Orient, la harpe par exemple et le psalterium. Chacun de vous a déjà entendu dans un orchestre arabe un KANOUN, cet instrument avec une table d'harmonie plate qu'on joue avec un *ḥiḥḥ* attachés aux pouces et qui vit encore aujourd'hui chez les Tsiganes hongrois sous la forme du « Cimbalom » et qu'il ne faut pas confondre avec le Cembalo ou clavicin du dix-huitième siècle. Le Kanoun fut également introduit en Europe par les Arabes, en commençant par l'Espagne et en allant par l'Italie, la France jusqu'en Allemagne. Pour commencer, il garda son nom : le Moyen-âge l'appela canon. Dans la Renaissance, quand il y eut la tendance de donner un nom grec à chaque objet pour prouver sa culture humanistique on l'appela « psalterion », d'après les Grecs, qui avaient déjà reçu cet instrument par voie directe de l'Asie Mineure et lui avaient donné ce nom. Aussi cet instrument-ci est fréquemment représenté sur les gravures de l'époque et on remarque qu'il est représenté presque toujours avec le luth et le violon, ce qui prouve que même cette association a été importée de l'Orient. Car ce qui était en Europe violon, luth et psalterium fut autrefois chez les Arabes et est encore aujourd'hui : al-rebab, al-ud et al-kanoun. Chaque bon orchestre égyptien mon-

tre aussi actuellement cet ensemble.

Mais encore dans une autre direction le kanoun devait gagner de l'importance pour le développement des instruments européens. Quand on joue le kanoun, les cordes sont parallèles au joueur. La façon de jouer, qui en résulte, s'est conservée durant tout le Moyen-âge. Quand l'instrument se développa et fut pourvu de touches il s'agit de les disposer de telle manière, que le joueur put jouer de la façon habituelle, donc non pas en allant de droite à gauche et vice-versa mais en allant de devant à l'arrière. Il n'est pas besoin de dire que le kanoun était devenu un instrument à clavier portable — même les petites orgues sont construites de telle manière. Les portatives, petites orgues portables du Moyen-âge, furent jouées de telle manière que la main gauche du joueur mettait la soufflerie en action tandis que la main droite s'occupait des touches allant tantôt en avant, tantôt en arrière. Quand on commença en Europe à changer cette construction de telle sorte que le clavier soit parallèle et non pas, comme par le passé, perpendiculaire au joueur, on arriva à la construction de l'épinette et du clavicorde, les descendants directs du psalterium médiéval ou plutôt du Kanoun. Les personnes de ce temps, qui apprenaient à jouer cet instrument, se servaient de livres d'enseignement semblables à nos méthodes actuelles. Ces méthodes pour l'enseignement du piano du passé nous sont en partie conservées et à notre grande surprise nous y lisons les passages suivants : le professeur de piano espagnol, Santa Maria par exemple, écrit que le jeu de piano est extraordinairement difficile à apprendre et qu'il faut pour cela au moins dix ans. Il paraît qu'il exis-

te même aujourd'hui des personnes qui ont besoin de si longues études et il y a même des gens qui ne l'apprennent jamais. Mais la raison en est que le piano est un instrument qui demande en effet un tas de connaissances et de capacité. Mais les pianos anciens, étaient petits et de petite étendue. N'ayant besoin de connaître que peu de notes on ne pouvait jouer que les petits morceaux faciles, on n'avait donc pas besoin d'une main particulièrement grande ou particulièrement agile, étant donné que les touches étaient très minces. En quoi consistaient donc ces grandes difficultés ? Dans la manière compliquée de jouer. Santa Maria écrit que, pour jouer une gamme simple on choisit comme doigté deux trois, deux trois. Chacun de nous, même ceux qui ne jouent pas le piano, peuvent se persuader à quel point il est difficile de jouer, en allant de gauche à droite, avec le deuxième, troisième et deuxième doigt étant donné que, chaque fois après le troisième vient le deuxième doigt qui a bien des difficultés à passer par dessus le troisième. Nous avons ici un reste de la manière ancienne de jouer dont je vous parlais tout à l'heure, de la façon de jouer les instruments avec disposition ancienne des touches telle qu'on l'avait, à l'origine, adaptée du kanoun. A l'époque où les touches n'étaient pas encore disposées parallèlement mais perpendiculairement au joueur, on ne pouvait d'aucune façon jouer avec un autre doigté que deux trois, deux trois. Vous pouvez vous en persuader de suite. Quant on éloigne la main de soi la façon de jouer employée aujourd'hui devient une impossibilité. L'école de piano en question date donc d'une époque où l'on connaissait déjà l'instrument de type nouveau, qui avait

chaque autre domaine nous voyons aujourd'hui nettement les conséquences de ces deux courants, nous pouvons poursuivre le développement dans tous ses détails et nous devons constater que la musique laïque est tout aussi redevable à l'Orient que la musique d'église. Permettez-moi de vous en citer quelques exemples, qui prouveront mieux que n'importe quoi ce que je viens de dire.

Considérons d'abord les instruments de musique de notre orchestre moderne, particulièrement cet instrument qu'on appelle le roi des instruments, le violon. Dans sa forme actuelle, les flancs bien bombés, le cou mince et de nobles proportions, la tête souvent ornée de chef-d'œuvres de la sculpture sur bois, il est un instrument tout à fait jeune. Comme il s'est transformé au courant de ces derniers siècles ! Nous rencontrons dans l'histoire une multitude de formes, qui nous permettent de reconnaître deux types fondamentaux : l'un est « la vieille » ou forme de « viole », construit de manière toute plate d'une forme très courte ; l'essentiel : les chevilles sont disposées perpendiculairement au plan. Nous appelons cela chevilles au dos. L'autre, forme typique du violon médiéval — on l'appelait « giga » ou « gigue » d'après le gigot — le jambon — montre une forme bien plus petite et gracieuse et des chevilles qui sont disposées d'une manière semblable à celle employée aujourd'hui, c'est-à-dire qu'elles pénètrent le cheviller du côté. Nous les appelons pour cela chevilles au flanc. Nous pouvons poursuivre ces deux formes parallèlement pendant toute la première période du Moyen-Âge. Tandis que la première forme des grands instruments est surtout en usage au nord, dans les mains des Bardes de l'Angleterre ancienne, de la Germanie et des trouvères

et troubadours de la France septentrionale, nous trouvons la seconde forme, des petits instruments gracieux, presque toujours dans les mains de chevaliers espagnols et italiens. Et ceci avec des ornements et des rosettes que nous connaissons des instruments arabes et qui nous font penser à l'art maure. Un parent de cet instrument était même appelé « Viola da mori » ou « viole des maures », ce dont on a fait plus tard Viola d'amore — viole d'amour. Tandis que l'une des deux venait donc du nord et qu'on en trouve de nombreux spécimens dans les tombes de l'époque (elle était très aimée au temps de Charlemagne), l'autre vient du sud. Mais non pas du sud de l'Europe : l'Espagne et l'Italie ne sont que des endroits de passage : l'instrument vient de l'Arabie. Il est étonnant que, pour longtemps encore, il conservait en Europe son nom arabe : dans de vieux manuscrits nous rencontrons fréquemment des mots comme « robabe » ou « rubab », un mot pour un instrument donc, qui n'est rien qu'une transcription du mot arabe pour l'instrument à corde que nous connaissons, le « rebab ». Le rebab est en fait construit de manière plaisante, richement ornémenté, souvent avec une tête de lion, avec des ouïes qui n'ont pas la forme de f de nos violons modernes mais la forme de rosettes tressées pour ainsi dire, que nous connaissons des luths arabes ; il a enfin les chevilles au flanc. Ce n'est qu'au moment où ces deux instruments, l'un venant de l'Orient et étant introduit dans l'Espagne et l'Italie par les Arabes, l'autre venant du nord, se rencontrent que leur union donne lieu à la naissance de l'ancêtre de notre violon actuel. Le plus grand nombre de ses éléments, sa grandeur, sa forme gra-

cieuse et la disposition de ses chevilles est empruntée au type oriental. C'est au type nordique que le violon emprunta d'abord la disposition des cordes et l'accordage. Ces éléments ont pourtant peu de portée pour le procédé technique et disparurent peu à peu. C'est le mérite de la culture musicale d'Europe, d'avoir développé cet instrument ; les Hollandais, les Français et les Allemands inventèrent les grands instruments, les gambes, cellis et contrebasses, les Italiens firent du violon ce qu'il est aujourd'hui. Les noms comme Stradivari, Guarneri etc. sont connus de tout le monde.

À côté du violon nous voyons, comme exemple peut-être encore plus significatif, le luth. On croyait — et l'on croit encore dans certains milieux — que le luth était l'instrument typique du Moyen-Âge européen et le représentant de la musique européenne. C'est juste dans ce sens que les quatre-vingts pour cent de la musique de notre passé, la musique des fêtes dans les villes, dans les familles, même dans l'église furent joués sur le luth et il y eut un nombre considérable de virtuoses, comparables à nos virtuoses de piano actuels, qui allaient de ville en ville pour se produire — autrement dit : le luth était l'instrument à la mode à ce temps là. Encore aujourd'hui chaque fois que nous prononçons le nom de cet instrument dans quelque langue que ce soit, nous prouvons par là, même inconsciemment, son origine arabe. Car lute en anglais, luth en français, luit en hollandais, lut en danois, luta en suédois, luto en italien, laute en allemand, laud en espagnol et surtout alaude en portugais ne sont autre que le mot arabe pour cet instrument « al-ud », et les langues européennes ne se sont même pas données la peine de laisser

# LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 55889  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)



ABONNEMENT  
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an  
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

No. 12

1ère Année

1er Novembre 1935. P.T. 2.

## L'Egypte, pays d'origine de la musique européenne ?

par le Dr Hans Hickmann

La musicologie moderne tend de plus en plus à diriger son regard vers l'Orient, quand il s'agit de résoudre cette multitude de problèmes que nous pose l'exécution de musique au Moyen-Âge ou plutôt d'une période qui, commençant avant le Moyen-Âge, nous mène jusqu'au dix-huitième siècle. Ces problèmes nous orientent vers l'heure de naissance de la musique européenne, dont nous pourrions le développement jusqu'à son sommet, représenté par les noms de Händel, Couperin et Bach. C'est la science des instruments de musique, qui, avant toutes les autres branches, a fait, ensemble avec la musicologie comparée et géographique, le premier pas dans cette direction en découvrant que

presque tous les instruments de musique européens viennent de l'Orient. Mais aussi l'esthétique de musique, la science de ses formes et même de son histoire ne pouvaient faire autrement qu'avouer, que, avec les instruments la musique devait être venue de l'Orient. Ceci résultait non seulement de la manière de son exécution (dont j'aurai l'occasion de vous parler tout à l'heure) mais de questions purement formales. Cela n'est pas étonnant si nous prenons en considération la science historique, qui nous apprend à son tour quel rôle prépondérant le Proche-Orient a joué dans l'antiquité et quelle grande influence exerçaient les cultures de l'Egypte ancienne et de l'Asie Mineure sur la Grèce et

sur Rome. C'est là un fait qui nous est confirmé également par la musique et la danse, qui étaient étroitement liées avec la philosophie, l'astrologie et les mathématiques. Quand la culture méditerranéenne disparut, le régime arabe apporta en Europe soit par voie de guerre, soit de façon pacifique de nombreux éléments de leur culture. Dans la musicologie nous avons la possibilité de poursuivre deux routes : l'une allant par la Sicile et l'Italie, l'autre par l'Espagne. L'une suivait la route commerciale et avait par là un caractère purement pacifique, l'autre suivait les traces des conquérants arabes de l'Espagne et de la France méridionale. Dans le domaine musical comme dans





# La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

REDACTEUR EN CHEF

M. EL HEFNY, Ph.D.



# التوسيع

لأساطير العهد الملكي للتوسيع العربي

مركز بحوث الشرق الأوسط







# الموسيقى

مجلة الموسيقى  
تصدر نصف شهرية مؤقتة

إسنان حال المعهد العالي للموسيقى العربية

رئيس المعهد الموسيقي  
رئيس المعهد الموسيقي

## كلمة المحرر

## المغنون في مصر

يتناوب التغي في الحفلات العامة وفي الأذاعة طبقة من المغنين ليسوا بأجود أهل الصنعة من أبناء هذا البلد ، ولا بأحسنهم صوتا ، ولا بأنفعهم أداء . اللهم إلا أفرادا تضرع عليهم الظروف المحيطة أن يتغنوا إلا لتساما ، وفي بعض الأحيان .

ومن عجب أن تكون غالبية هذه الطبقة عجزة لا تحملهم سيقانهم إلى الخطو في الفن أو الأمعان فيه ، فكلم متواكل فارغ البال يخلد إلى الراحة والدعة . ولا يتكبد الدرس ولا يعالج التحصيل ، بل يقنع بما تلمه به أنف الملتحن من تصوير القطع التي يقذف بها إليهم ، ويتلقها تلقينا ، أشبه شيء بتلقين العلمي ، ويؤديها كالبيغاء . لا يميز مواضع الحسن فيها ، من مواطن القبح والقساد

وهم لذلك لا يتصرفون فيها بِلَقَسْتُونَه . ولا ينحرفون عن الوضع الذي يُقْبِدُون فيه ويرتبطون به . حتى في التردد والترجيع ، لا لانهم أمنا في الأداء ، حرصا على الملقنين ، ولكن لانهم ضعفاء عاجزون ، استسلمت عامرة وأذهانهم خراب

### الاشادات

٥٠. د. ثاساناد فاضل نسطر الصولي  
٨٠. « خسار »  
الاستغاثات ينش عليها في الادارة

### الأدلة

٢٢ شارع المسكة - منزل - مصر  
٥٨٦٨٩  
الموسيقى في مصر

### في هذا العدد

أذات الصلاة	المغنون في مصر
في أوقات الفراغ	الموسيقى المعاصرة القديمة وأغانيتها
مبادئ الموسيقى النظرية	وآزها في المديات التي تعاقبت عليها
أنشودة الحلاء	استخدام الآلات الموسيقية
بين « الموسيقى » وقرائنها	في التماثل الإسلامي
عالم الموسيقى	يدع الموسيقى ويأبها
وداد	فردريك الأكبر :
الأذاعة	حياته الفنية وهو ملك
رواية الجيلة	سلطان الألوان في التلحين الموسيقي
نوي القعد « موشحة »	المجاز السمي والتقاط الاصوات

الشرق والغرب ( بالانجليزية )  
الموسيقى الحديثة ( بالفرنسية )

القسم الأول

ما علة هذه الفوضى الفنية . وما علاجها ؟

أما العلة فتكن في تورط هؤلاء القوم في الغرور وما يثرئته لهم من التناول والمكابر فيكبحهم عن التوفيق في تحصيل العلوم الموسيقية والمثابرة على دراستها والصبر على متاعبها ومشقاتها ، فأن أحدهم ما يكاد يستشعر في نفسه طراوة الصوت ، وحلاوة التطريب ، ويتذوق لاذعة الفصل الأول من مبادئ الموسيقى حتى يطوع له الوم أنه ملك ناصية العلم . وبلغ هامة الفن ، وأصبح ، والله الحمد ، أسنذاً ، فما يليق بقدره . وهو أستاذ ، أن يصبر على مكاره العلم ، وقد انبسط له منافع الحياة ويتطرب به الغرور حتى ينفخ أوداجه ، فإذا هو جالس في التخت يفتي ، وإذا المسترزة بمن يتلسون فئات الأرزاق يموهون له الحق ، ويزينون له الباطل ، وإذا هو ، آخر الأمر ، مفتوح الكف يتلقى فيها دراهم أو دناتير هي العلة والداء . إذن لقد ذاق الكسب ، أو ما يسمى هو ، على الأقل ، كسبا ، فكيف ينقطع عنه إلى الدرس والتحصيل ، والكسب مُغرٍ ، وثمة المفاظين مغرٍ . ولعن الله العلم والمعلمين ؟ ... تلك هي العلة . فما دواؤها ؟

فأما الدواء فلا سبيل إليه إلا إرغام هؤلاء المغنين على التعلم حتى يستوفوا التصيب الأوفر منه ، ثم لا يسمح لأحدهم بالتغنى وإحياء الحفلات الموسيقية إلا أن ينال إجازة تحوله هذا الحق

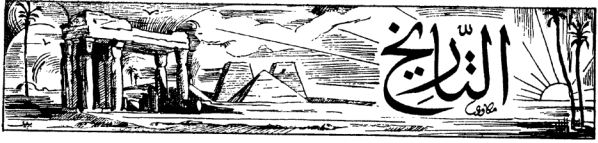
لقد كان هذا شأن المغنين لأربعين سنة خلت ، والجهالة فاشية ، وحظ الناس من الثقافة قليل ، فكان يتمتع على ذوى المواهب الموسيقية ، والأصوات الجميلة ، أن يتغنوا في حفلات عامة إلا إذا أجبزوا ، وتحزموا ، على اصطلاح أهل ذلك العصر ، كما يبناه في مقال « شيخ الطائفة » ،

أليس عجيباً إذن أن يتقيد المغنون قديماً بما تواضع عليه أهل الفن فلا يجرؤون على تصدر التخت ، وترؤس الحفلات الموسيقية ما لم يستوفوا مؤهلاتهم لها ، ثم تشيع الفوضى فيهم اليوم فلا يربطهم رابط ولا يقيدهم قيد ؟ لقد بلغت مصر من الثقافة الفنية ، مدى الأربعين سنة الماضية ، مبلغاً جعلها زعيمة الشرق ومناط رجائه ، حرام أن يهدم الأبناء بحمقهم وغرورهم وجهلهم ما أسسه الآباء بمواهبهم وعقبرياتهم . إن الجناية التي يقرئها هؤلاء الأغرار لا يقع إثمها على أشخاصهم ، وإنما يقع الأثم والعدوان على سمة مصر الفنية ومجدها الموسيقى وهو ما تدافع عنه ، ولا تراخي في الحلة على الآثمين . والذي تبغى العجلة فيه أن يحال بين هؤلاء البغاوات وبين إحياء الحفلات حتى يستكلوا نصيبهم من التعليم والدرس ، وهنالك يحمد جدهم ، ويخلد مجدهم

ولقد عرض مؤتمر الموسيقى العربية الى هذه الناحية ، فبحث لجنة التعليم في كيفية رفع المستوى الفني للموسيقين المحترفين ورأت . أن خير وسيلة تؤدي الى الغرض المنشود هي أن تهيأ دراسات خاصة لهؤلاء الموسيقين ، فإذا توافرت الأهلية العلمية في هؤلاء الموسيقين وجب أن يؤدوا امتحانات نهائية يمنح من يتنجح فيها شهادة تحوله التدريس والتغنى . وهنا لك يتحتم أن تنظر الحكومة في سن قانون يحرم على غير حاملي هذه الشهادات مواصلة تعليم الموسيقى أو التطريب في حفلات عامة وذلك لفرضين : ١٠ ، حماية حملة الشهادات ٢٠ ، رفع مستوى المعلمين والمغنين على سواء

هذا الموضوع جوى يرتب عليه حماية الموسيقى من عبث الداخلين فيها ، وصيانة الألفام من تهوئش أديعائها  
فهل آن أن تنظر الحكومة في هذا الموضوع ، وتحمي الموسيقى حمايتها لجميع الثقافات ؟

وكبريى الموسيقيين



## الموسيقى المصرية القديمة والغناها

### وآثارها في المدن المتعاقبة عليها

ماقصته يد الانسان يدل على مقدار ما فيه من حذق أو سذاجة ، ومجموع ما تخرجه أيدي الصنع في أمة ، صورة من عقليتها ، ورمز لحضارتها . ولذلك تواضع المؤرخون على أن في تتبع تصور الصناعة في أي بلد اهتمام إلى مقياس استعداده الطبيعي للتقدم . وهذا الرأي تتجلى صحته في صناعة الآلات الموسيقية خاصة ولقد رأينا ، فيما تقدم من هذا البحث ، كيف تنوعت الآلات الموسيقية في أرض الفراعنة مدى عصورها المختلفة ، وكيف بلغت صناعتها حداً من الاتقان جئى عن المدينة المصرية القديمة ، وأظهر شأوها . وسنتناول اليوم بحث العلوم الموسيقية ، ومنزلة الفن الموسيقى من تلك المدينة .

كانت الموسيقى المصرية القديمة المثل الأعلى لجميع موسيقات العالم في كل العصور المختلفة . ويرجع الفضل في ذلك للكهنة وعظيم سهرم عليها ، وشدة عنايتهم بها ، حتى إننا نرى أنه بعد أن ضعفت الدولة الحديثة ، وأخذت مصر تنوء بغزوات الأمم الأجنبية ، الواحدة بعد الأخرى ، خشي الكهنة وهم حكام مصر ، وعلماؤها ومشروعها ، أن تذهب مدنيتهم الممالك الفاتحة بمدينة مصر الموسيقية ، فوقفوا من الشعب موقف المنذر المحذر يطالبونه بالتسكك بمدينة القديمة . ولقد كان للكهنة دائماً نفوذ عظيم ، قوى جداً ، سيما بعد أن ضعفت ملوك أسرات الدولة الحديثة حتى اشترك الكهنة في الحكم ، وولى رئيسهم ملكاً على الصعيد . فتمكنت الكهنة بهذا النفوذ من المحافظة على المدينة المصرية ، والعمل على استبقائها بعيدة عن المؤثرات الأجنبية ، وحفظها إبان ضعف مصر ، وتهديدها المستمر بالغزو الاجنبي .

فلما جاء ملوك سائس ، صان ، وهم ملوك الأسرة السادسة والعشرون ، وآخر فراعنة مصر الأقوياء ، وتمكنوا من طرد الآشوريين وتخليص مصر من نيرهم . وأقاموا آخر نهضة مصرية ، كان ذلك عاملاً آخر في المحافظة على المدينة المصرية ، بل إن الشعب المصرى نفسه في ذلك الوقت . وقد سئم غزو الأمم إياه غزوا متالياً ، فمن اللويين إلى الآتيويين إلى الآشوريين ، لم يكبد يستعد قوته في عهد ملوك سائس حتى أخذ

ينظر إلى عظمتها الماضية، ويتقرب في حياته إلى كل قديم. يؤيد هذا ما أثبتته العالم الأمريكي . برستد ، أستاذ التاريخ المصري القديم يقول : إنه في عهد ملوك سائس قد تملك الشعب المصري شوق عظيم إلى إحياء المدينة القديمة، والتقرب في حياته إلى كل قديم .

وقد اتهم الكهنة هذه الفرصة فأبعدوا عن الهياكل كل ما كان دخيلاً . واقتصروا في العبادة على استعمال الآلات المصرية البحتة التي كانت تستعملها الدولة القديمة . ولكن ذلك لم يعد الهياكل .

ولما تأمن الكهنة جانب الشعب خارج المعابد ، وخشوا تأثره بالموسيقى الأجنبية ، سئوا للموسيقى قوانين غاية في الشدة . وإن هيرودوت المؤرخ الإغريقي الذي حضر إلى مصر في القرن الخامس قبل الميلاد يحدثنا عن ذلك الوقت فيقول : لم يكن المصريون ليسمحوا إلا بما هو وطني لا أثر للأجنبي فيه .

ولما كان التجديد يلقي دائماً أشد أنصاره بين الشباب فقد عني الكهنة بتقييد الشباب ، وعدم ترك الحرية التامة لهم في الموسيقى . بل وفي الفنون الجميلة إطلاقاً . وإن أفلاطون الفيلسوف الإغريقي وقد تعلم في مصر ، يقول : لم تكن الموسيقى عند قدماء المصريين حرة بل قيدها القوانين ، فتحت على الأطفال مزاوتها في سن معينة كما أنه لم يكن للشباب أن يتغنوا إلا بما يتفق لهم الكهنة من الموسيقى الجيدة التي تطهر النفس ، ويخبرونه لهم من الأغاني الحاتمة على الفضيلة ومكارم الأخلاق . . وكان محظوراً على الموسيقيين كجميع المشتغلين بباقي الفنون الجميلة ، ابتداء أي شيء جديد ، بل عليهم أن يحذوا حذو التماذج القديمة .

وبفضل شدة الكهنة ، وعظم حرصهم على المدينة الموسيقية ، تمكنت مصر من المحافظة على هذه المدينة رغم ما تلاقب عليها من مدنيات أجنبية قوية ، متعددة . لا ، بل كانت تأثير المدينة المصرية شديداً جداً في كل من غزاها من الأمم فتحقق بذلك ما يسجله التاريخ من أن المدنيات العريقة للدول المغلوبة تأثر لنفسها من قوة سيف الأمم الفاتحة ، فالإغريق ، اليونان ، مثلاً ، وهم أقدم أمم أوروبا حضارة ، وأشد الممالك التي فتحت مصر مدينة موسيقى ، قد تأثرت تأثراً شديداً بالموسيقى المصرية حتى غدت تعاليم الموسيقى اليونانية تنطبق تمام الانطباق على تعاليم الموسيقى المصرية حتى في أغراضها في الترفيه ، وفي العبادة .

ذلك فضلاً عن مماثلتها التامة لها في نظرياتها ، وفي كثر آلائها التي انتقلت من مصر . وكما هو ثابت في علم الآلات الموسيقية . أن الآلة إذا انتقلت من بلد إلى بلد انتقلت معها موسيقاها .

وإن كتابات فلاسفة اليونان أنفسهم ، ومؤرخهم لتنهض دليلاً قاطعاً على عظيم تأثير الموسيقى المصرية في اليونان ، فلقد قرروا أن المصريين هم أساتذهم . ويقول ، هيرودوت ، أنه سمع من أغاني مصر أغنيات صارت فيما بعد ، أغنيات شعبية في بلاد اليونان يتناشدها الناس في كل مكان . وإن « صولون » المشرع اليوناني عندما حضر إلى مصر في القرن الخامس قبل الميلاد ، إختار بعض القوانين المصرية وعمل بمقتضاها ، وكان من بينها كثير يختص بالموسيقى ويتعلق بها . وكان أفلاطون نفسه يفضل الموسيقى المصرية على موسيقى بلاده .

ولقد تحفل في كتابه « الجمهورية » شعباً وضع له المثل الأعلى من القوانين والانظمة ، فلم يسمعه غير الموسيقى المصرية القديمة التي وصفها بأنها أرقى موسيقى العالم ، وأنها خير أنموذج للوسيقى القيمة ، يجمع فيها النشاط ، والتعبير عن الحقيقة ، والجمال ، وحلاوة النغم ، ولذلك فهو يقترحها لليونان ، بل ولجمهورية

ويزيد في قيمة شهادة هؤلاء الفلاسفة من الوجهة الموسيقية الفنية مانعاً من أن الفيلسوف قديماً كان مجعاً لأنواع العلوم والفنون وفي صدرها الموسيقى . ورياضياتها . ونخص بالذكر أفلاطون فإنه قبل أن يفسد إلى وادي النيل كان قد درس أصول الموسيقى اليونانية على أحد مشاهيرها ، فهو ضليع في الموسيقيين وهذا مما يجعل لشهادته للموسيقى المصرية قيمتها ، سيما أنها أجنبية عنه .

على أننا لو لاحظنا أن فلاسفة اليونان كأرفيوس ، فيثاغورس ، أفلاطون وغيرهم من وصفوا أساس الموسيقى اليونانية ، ورياضياتها هم أنفسهم تلامذة المصريين ، وقد حصلوا من تلك العلوم والفنون ما بذوا به سواهم ، وأعجز خلفهم عن مجاراتهم ، فخلقوا في سبيلهم لم يصل إليها أحد من مواطنيهم ، نقول لو لاحظنا ذلك لوجدناه شاهداً جديداً على مقدار تقدم العلوم والفنون الموسيقية في وادي النيل .

ولننرض الآن للأغاني المصرية لتبين شأنها ، وما كانت عليه في ذلك الزمن القديم . لا مشاحة في أن الأغاني في الدولة مقياس ثقافتها ، وميزان حضارتها ، وكلما ارتقى الشعب ارتقت معه أغانيه . وتمتاز أغاني أكثر الشعوب حضارة في العصر الذي نعيش بظاهرة واضحة تلك أنها تجمع بين نهاية الجد ونهاية اللهو . ولا عجب في ذلك فإن الشعب الذي كملت حضارته ، ونضجت ثقافته يؤدي أبنائه واجههم مخلصين أمناً ، ثم لا يفتلون في الوقت نفسه نصيبهم من مسرات الحياة ، والتمتع بملاهيها ، وتلك الظاهرة بعينها تتمثلنا بينة في الأغاني المصرية القديمة . فلقد كانت تلك الأغاني في مديح الآلهة ، وذكر الموت والحض على عمل الخير . والحث على العناية بمسرات الحياة كما كانت تميل إلى ذكر العمل والقيام بالواجب . فمن أغانيهم القديمة قولهم :  
« أين من شيدوا القصور وعمروا المدن ؟ كيف كانت عاقبتهم ؟ وماذا كان مصير مدينتهم ؟ لقد انهار البناء وغفت المدينة ، وانقطع ما بين أهل الدنيا وبنى الآخرة فلم يرجع منهم أحد نبشاً بما هم فيه ، وماذا يصنعون قتلهم قلوبنا . تزود بالعزم ، ولا تبت على غيظ أو حفيظة . أطع قلبك ، ومسراتك ما دامت حيا . لا تعذب قلبك حتى يحين حينك وتأسى نواذبك والندب والولولة لا يسمعها » أوزيريس ، وما بعثت أحدهم من قبره فاحتفل بيومك السعيد دون كل ، فلن يأخذ أحدهم من متاع الدنيا شيئاً . ومستحيل أن يعود من مات ، ومنها في غنوة أخرى :

« كل حطام الدنيا أنت تاركة خلفك ، وكل حي مصيره للزوال . كل متاع إلى فناء ، وليس لك إلا مسراتك التي تتمتع بها فهي ملكك الحقيقي ،

ومن أغانيهم في الحظ على عمل الخير :

« أعط العيش لمن لا حقل له . وقدم لنفسك من العمل الصالح ما يكفل لها سعادة الأخرى . »

ومن أغانيهم في الحرّ قول الرجل يدعو نديمته :

« ناوليني ثمانية عشر قدحاً من النبيذ ، إنني أريد أن أشرب حتى أرثوى ، إن جوفى حطب جاف ،

ومن الأغاني الشعبية قول الفلاح يخاطب ثيرانه . في أثناء درس القمح : —

« إدرسى لنفسك ، إدرسى لنفسك ، أيتها الثيران ، إدرسى لنفسك فهذا القش علفك ، والقمح كرت

سيدك . لا تكُنِّي ولا تعرفي في العمل هواده . بجو هذا اليوم معتدل ،  
وأقدم أغاني المديح التي تتجسم فيها الأساليب الشعرية ، والأدبيات الغلوية هي التي قيلت فيه سيزوستريس  
الثالث ، ، وهي مقسمة إلى ستة أقسام وإليك ترجمة قسم منها :

لك العظمة والمجد ، يامليك الديار ! لقد شأوت من ساماك وعجز من تطاول إليك فأنت سيد الحكام  
لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت كالد العظيم يحجز مهالك الفيضان ، ويصون الرعية من الغرق  
لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت المأوى يهدأ فيه الإنسان حتى يسطع ضوء النهار .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت مَفْرُوعُ الخائفين من غُبتِ قطاع الطريق ، وَعَيْثُ المفسدين .  
لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت ناصر الضعيف المحق حتى تنصف له من المبطل القوي .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت مظلة القيظ وخضرة النيل في فصل الحصيد .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت الركن الدافئ في زمن الشتاء .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت الصخر الواقى من ويلات العواصف .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت في الشدة كالعبود سَخِمَتْ ضد من يطأ أرضك .

وقد يعجب الناس اذا ما علموا أن قد كان من عادة قدماء المصريين أن يأتوا أحيانا في أثناء حفلات  
السرور الكبرى بجثة مخطئة يطرحونها مُتَجَاةً ، في وسط الحشد الفرح الطروب ، ولهم أن يعجبوا إذ كيف  
يجمع الناس بين أنسهم ورؤية هذه الجثث ، وما تبعته في النفس من الخشية والفرع ، إنما يزول هذا العجب  
بعد الذي قدمناه من أمثلة الأغاني المصرية التي تحت على عدم ترك فرصة تمر من فرص السرور دون اقتناصها  
واغتنامها للتمتع بها الى أقصى ما تشتهي النفس ، وهي في هذه اللحظة تذكر الإنسان بالموت وبالغناء وزوال  
العالم الدنيوي بما فيه من مسرات ومتاع

ويفسر بعض هذا ما اعتاده الشعب الألماني في حفلات سروره ، فإن الحفل المختشد بعد إذ يقطع في  
مسراته شوطا تملكه نشوة الطرب ، يتصاحج منشدا أغنية شعبية معروفة مطلعها : « لا أدري كيف أنا حزين » .

تلك نهاية العظة وغاية الأيمان ، لا يذنب السرور على مشاعر النفس فينسبها آخرتها

والحقيقة أن النهايات متعاقبة ، فنهاية السرور قريبة الى نهاية الحزن وكثيرا ما يبكي الإنسان لفرط فرحه

كما يضحك لشدة حزنه

وهكذا ترى الأغاني المصرية القديمة تبهرن على أن أهلها كانوا شعب عمل لا ينسى حظه من المسرات  
شأن كل شعب سليم التفكير عظيم الجاه .

أما عن ألحان تلك الأغاني ونغماتها فليس لنا ، ولا لأى باحث ، أن يدل عليها . وكيف يمكن الوصول  
إلى نغمات عفت منذ آلاف السنين ، وألحان لم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين ، وأصابع العازفين إذا ما وقعت  
بالآلات . وإذا نفلقت نقوش المصريين عن براعتهم في فن التلصوير أو الرسم فليس لتلك النقوش أن تنطق  
عن نغمات كان المرجع فيها للأذن وحدها ، نغمات لا تترك لمكان مزاولتها أثرا ظاهرا .

## استخدام الآلات الموسيقية في الشعائر الأسلمية

لأستاذ الكاتب الفاضل صاحب التوقيع

لديهم ، رسوخا هو موضع العجب والغربة .  
ولو أن تلك الأمة النبيلة كانت موسيقية بالمعنى الصحيح ،  
لكان للآلات الموسيقية في شعائرها الأسلمية شأن أي شأن . بل  
لكانت تقاليد الصلاة والتلاوة ونظامهما على غير ما هما عليه الآن .  
نعم في سورة الجمعة ما يدل على أن العرب وقد رأوا لهواً  
أو تجارة انفضوا إليها ، وتركوا الرسول قائماً ، فغنصوا على ذلك  
تعنيفاً شديداً . وهذا يدل على مبلغ نفور القرآن من الطبل والزمر  
والغناء . ولكن هذا يحتاج إلى بيان وإيضاح . فأن الدين يكره  
ما تقدم من اللهو إذا صرف المرء عن ذكر الله وعن الصلاة .  
أما إذا ساعد على الذكر والعبادة ، فأن الدين لا يمجحه بحال .

إعتبر ذلك بالشعر . فقد ذم القرآن الشعراء ومتبعيهم ،  
وصهمهم بالكذب والهيام ، لكنه استثنى من الشعراء ، الذين  
آمنوا وعملوا الصالحات ، وفعلوا استخدم الدين حسان بن  
ثابت وشعره في تمكين دعوته . ونصب لحسان منبر في قلب  
المسجد ينشد عليه شعره ، ورسول الله صلى الله عليه وسلم يقول  
له : أجب عني . اللهم أيد روح القدس ! ، فلو قد تقدم الزمن  
بالفارابي الموسيقي المبدع ، ووجد في إبان الدعوة الأسلمية  
لاستغلت أنغامه الموسيقية فيما يزيد بها تأثيراً في النفوس .

ويؤيد حجتنا أن الأسلام قدح التماثيل والتماثيل ، ذلك  
لأن العرب لم يشتغلوا بالتصاوير ولا بالتماثيل . بل إن الأصنام  
التي عبدوها ، كانت دخيلة عليهم ، ولم تكن من صنع أيديهم ،  
وإنما جلبها إليهم ، بادي بدء ، نفر عن ساحوا في الأقطار ،  
ورأوا الناس يعبدون الأصنام ، فاتخذوا لأنفسهم إلها كما لهم  
آلهة . راجع كتاب الأصنام .

ولعل أحسن مثل ينطبق على العرب بالنسبة لعدم استخدام  
الآلات الموسيقية والتصوير وعمل التماثيل هو قولهم : الإنسان  
عدو ما جمل ،

لا يظن ظان أني بهذا أطمع على العرب أو أتقص مقدارهم  
كلا ، فأنا أول المتعصبين لهم وللغتهم ولدينهم . إنما هذه حقائق

لم تستخدم الآلات الموسيقية إلى وقتنا هذا في الصلاة  
أو تلاوة القرآن بحال من الأحوال . نعم سمعنا ورأينا  
بعض القراء يوقعون تلاوتهم للقرآن على عود ، لكنهم قبلوا  
من السامعين بسخط عام ، ومقاطعة تامة . ورأى الناس أن جلال  
القرآن فوق توقيعه على تلك الآلات . بل إن بعض المتسككين  
بالدين ، يمجون ما يظهروه بعض القراء أحياناً ، من خنوة في  
التلاوة وتثن أشبه بتثنى النساء . ولا ينصر هؤلاء القراء إلا  
شباب طائش أو رجل ليس برجل . أما في الصلاة ، فلم تبذل  
تلك المحاولة الجريئة حتى الآن .

ولعل السبب في ذلك ضرورة اشتراك المصلين جميعاً في  
عمل واحد ، هو اتباع الإمام وتلاوة أدعية يشترك في تلاوتها  
الجميع على السواء بصوت منخفض . ولو قد أدخلت الآلات  
الموسيقية في الصلاة ، لاستدعى ذلك وجود فريق من الناس  
لا يشتركون في الصلاة . بل لاستدعى ذلك أن توجد ثلاث  
فرق في المسجد : مغنيان ، وهما الإمام والمبلغ ، وعازفون وهم  
أرباب الآلات ، وسامعون وهم المصلون . وإذن فقد انقلب  
المسجد مكاناً للطرب منقطع المثال .

ولكن لماذا لم تستخدم الآلات الموسيقية في الصلاة  
وتلاوة القرآن ؟ ذلك هو السؤال الذي يحتاج إلى الإجابة عنه  
إلى شيء من الجراءة والفكر الحر .

وعندنا أن الجواب على ذلك ، أن الأمة العربية التي نزل  
القرآن بلسانها ، وبعث النبي صلى الله عليه وسلم من صميمها ، لم  
تكن أمة موسيقية بالمعنى الفني الاصطلاحي ، ولم يؤثر عن  
جاهليتها ، ما أثر عن قدماء المصريين ، من رسوخ قدم الموسيقى

ولكنها ليست مرة ، فالإنسان ابن البيئة التي يعيش فيها ،  
والعرب ليسوا شذاذاً ، بل لقد مثلوا بينهم أحسن تمثيل .

واعلم أنه لو كان للعرب علم منظم بالموسيقى بمعناها الفني  
الاصطلاحي ، وعلم باستخدام آلاتها ، لكانت الموسيقى جزءاً  
من الدين ، وأديت بها بعض الشعائر ، وتغير وجه العبادة .  
ذلك لأن الأديان وإن كانت سماوية من حيث مصدرها الأعلى  
فهي مستمدة من أخلاق وعادات وتقاليدهم ، ارتضاها  
عقلاء أمة من الأمم ، وخالفها جمهور من أراذلهم ، مخالفة  
تؤدي بتلك الأمة إلى الانحلال . إذ ذلك يسعفاً الله رسول  
مؤيد بالمعجزات ، ليفرض على الجميع الكمال فرضاً ، فيقر تلك  
الأخلاق والعادات والتقاليد والمعاملات المحموده ، ويكمل  
نقصها ، وينظمها بوحى من الله ديناً يكفل سعادة الدنيا  
والآخرة . يؤيد هذا القول ما لوحظ من التشابه الكثير بين  
أحكام التوراة التي جاء بها موسى وأحكام شريعة المصريين  
القدماء . مما قام دليلاً على أن ديانة الأسرثيلين إنما أخذت عن  
الضرائع بعد أن أكل نقصها فيما يخص بالخالق جل وعلا .

إذن لو كانت الموسيقى فناً راقياً تستغل به تلك الأمة  
العربية النيلية . ولو كانت الآلات بما استعمل لديها استعمالاً  
فنياً ، لأديت الصلاة على نغمت الكمان والبيانو - ولعل الخير  
فيا اختاره الله .  
حسن طنطاوى سليم

المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية بالاسكندرية

**الموسيقى** : نشرنا للأستاذ الفاضل رسالته تشجيعاً لما يتناوله  
من البحث البريء الذي يقصد به وجه العلم والحق .

ولما كان الرأى الذى اتخذه أساساً لاستنتاجه قد انصرف عن  
القصد ، فقد أردنا أن نصف العصر الجاهلى فى موسيقاه . بلهجة  
موجزة ترد الأمر إلى نصابه .

ذلك بأن العربى موسيقى بطبعه وسليقة ، لأن الحياة فى الصحراء  
وما فيها من وحشة وانفراد ، كانت تدعوه إلى تنس أسباب الانس  
ومنها الغناء . ولأن الأبل ، وهى مجردة فى أسفارها الطويلة ، كانت  
تحتاج إلى ما يبعث فيها النشاط ، فكان الخدام من خير الوسائل  
لأنعاشها ، على أن فى حركة مشهاة إيقاعاً موسيقياً ، علم الأعراق فى  
البادية كيف يتابعه بصوته وترنيمه .

وإن فى انسجام أوزان الشعر العربى ، وتانسق تقاعله فى عدد  
حروفها المتحركة والسكون وتوافق تعاقبها ، بل فى تناسب أجزائه

ورنين قوافيه دليلاً على تلك الموسيقى الفطرية .

كانوا يسمون الرثم إذا كان بالشعر غناء ، وإذا كان بالنهليل أو  
بالترتيل تغبير ، وهو التذكير بالنأى . وكان الغالب فى ذلك الرجز  
يفنونه غناء مترجلاً . وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمت بعض  
المناسبة ، وكانوا يسمون ذلك « السناء » وأكثر ما يكون فى الخفيف  
الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزامير فيطرب ويستخف الحلوم  
وهذا الساذج من التلاحين لا يبعد أن تستغل له الطابع من غير  
تعلم . شأن كل ساذج من الصناعات ، فانك تجد ذلك فى المطبوعين  
على الموازين الشعرية ، وتوقيع الرقص وغير ذلك  
ولكن اتخذ الشعراء فى الجاهلية ، وهم موسيقيون بفطرتهم ، مغنين  
يتناشدون أشعارهم ويتغنون بها .

كان العربى حريصاً على التمتع بمسرات الحياة ، كلفا بالخير والميسر  
والصيد ، متعلقاً بالحب . مشغولاً بالغناء وسماع المهره « المود »  
وكان للمرأة كذلك حظ من الموسيقى فى ناحيتها ، واشتهرت نساء  
العرب بما كان لهن فيها من الحان المرائى والواح .

كانت الموسيقى مزدهرة فى بلاد الفرس قبل العرب ، وكذلك  
كانت فى بلاد اليونان بعد أن انتقلت إليها من الممالك الشرقية القديمة .  
فأثر العرب بتأثر هاتين المدينتين الموسيقيتين ، وحفل تاريخ الجاهلية ،  
بأخبار القيان يستقدم من بلاد العجم والروم بالآلتهن الموسيقية فلا  
يكاد يخلو من بيت من بيوت الاشراف ثم دخل فى زمرة من بعض العرييات  
وأشتهر من القيان فى الجاهلية كثيرات أقدم من جرادات عاد  
اللتان يضرب بهما المثل العربى . تركته تغنيه الجرادتان ، وهما قيتان  
لعاوية بن بكر احد العالق ، كذلك جرادت النعان وجرادت عبد الله  
ابن جرعان وهما لأمية بن أبى الصلت الشاعر المشهور

وقد عرف العرب فى الجاهلية من الآلات التورية المهره ، والعود  
والجنك أو الضج ( الحاراب ) والمزفر والموتر . وعرفوا من آلات  
النفخ المزامير والقصبة أو القصبة والشبابية والصور والنأى ،

اذن كان للجاهلية موسيقى ، وموسيقى تصلح لتأدية العبادات  
أكثر ما كان للتصارى فى معابدهم اول اشتراك الموسيقى فى صلواتهم  
واذن لم تكن العلة فى عدم استخدام الآلات الموسيقية فى الصلاة  
او تلاوة القرآن راجعة الى « أن الأمة العربية لم تكن أمة موسيقية  
بالمعنى الفني الاصطلاحي ، إنما يرجع إلى حكمة أودعها الله شريعته  
وبينها العلماء والشراح وليس من شأن « الموسيقى ، أن تعرض لها أو  
تغوص فيها .



# بديع الموسيقى وبناها

## التفاهم الموسيقي

بقلم الأستاذ محمد حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقي بوزارة المعارف

ولا يزال التفاهم بدق الطبول موجوداً بين الأمم غير المتعدنية بل ويتعدى أثره إلينا في طلبة المسرحيات، وقرائنها الخاصة، وفي أمثلة شتى غيرها

وهناك أمثلة عديدة للتفاهم باختلاف عدد النقرات فلبائنين الأحرار، الماسون، نقر خاص لكل درجة من درجاتهم، ولدقات الأجراس في الكنائس وسواها معان ومدلولات لا تقل أهمية عن الألفاظ

وفي اختلاف توقيع الصور، البوري، دلاليت مع قلة النغبات التي تؤديها هذه الآلة

وما لا شك فيه أن التفاهم الموسيقي قديم، وقديم جداً، حتى يمكننا أن نعتقد بنشأته مع الخليقة الأولى

ولنتنقل الآن بالبحث إلى أقدم أنواع الموسيقى وأبسط أشكالها بفرض تقدمها وتعدد نغماتها وألحانها

### موسيقى التطابق الصوتي «هوموفوني»

يقال إن هذا النوع من الموسيقى أقدم ما عرفه الإنسان لأنه لا يدعو إلى التعاون الفني، ويدخل ضمن الغناء الفردي

وفي موسيقى التطابق الصوتي تتحد جميع الأصوات والنغبات، سواء أكانت آلة أم غنائية، من حيث الطبقة والاستمرار والسير حتى يخيل للسامع أنها جميعاً صوت واحد ويعتبر السير بالشجاع الأعظم، أو الصياح الأعظم، من التطابق الصوتي لأن القرار والجواب يعتبران بمنزلة الأصل تماماً في الموسيقى لما بينهما من التطابق

ولا يوجد في هذا النوع من الطراز الفني ما يستحق المعالجة في التقدير ولكن ذلك لا يمنع وجود قواعد لتنظيمه يجب الإلمام بها

تقوم الموسيقى منذ القدم بدور كبير في التفاهم والتعبير ووسائل الأيضاح، وتعتبر حتى وقتنا هذا من أسباب الدلالات المختلفة. فكلنا يعلم أن للتصفيق باليد دلالات عدة منها أنه يد مسد النداء ويعبر عن الاستحسان، ويدعو إلى الأصغاء الخ. وكل أن يحيط، الإنسان فهم هذه الدلالات المختلفة لأن القرينة تعين كلاهما، وإن لم يسبق الاتفاق على مدلولاتها. ونزوي من أمثلة الخطأ في فهم مدلول التصفيق ما حدث بين السلطان عبد الحيد وأحد قواد فرق الموسيقى الأجنبية فقد كان السلطان لا يفهم للتصفيق معنى سوى طلب الصمت ولا يعتمد إليه إلا إذا ضاقت نفسه. وهناك في حفل جامع أخذت الموسيقى تعزف وأخذ صوتها يعلو ثم يعلو حتى لم يعد في استطاعة السلطان أن يتسامر مع من يجاوره أو يسمع كلامه بوضوح. صفق السلطان مرة ثم أخرى وسمع تصفيقه قائد الفرقة الموسيقية فحسبه استحساناً فازداد قوة وحماسة وازدادت الموسيقى غلواً وشدة... وازداد السلطان تصفيقاً، وكاد يحدث ما لا تحمد عقباه لولا أن أسرع أحد الحاشية فأفهم القائد الموسيقي ما يدل عليه تصفيق السلطان فهت القائد وزهل لأن القرينة ومقتضى الحال لا يعينان هذا المدلول

هذا مثال نورد له سوء التفاهم الموسيقي وهو قليل الوقوع لو قورن بما يجعله التعبير اللفظي من تأويل متعددة تدعو إلى زيادة سوء التفاهم

ونذكر من القواعد الضرورية ، حتى لاحظ أنواع موسيقى  
التطابق الصوتي ، ما يأتي :

- ١ - اختيار لحن خاص واتباعه
- ٢ - ضرب . .
- ٣ - حسن التصرف في اللحن والضرب والانتقال منهما
- ٤ - اتباع طراز خاص يميز القطعة

\*\*\*

أما عن مقامات الألحان فقد اعترها كثير من التغيير والتبديل  
كما جعل مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في ٢٩٣٢ يؤجل  
البيت فيها ويحيل أمرها إلى مجمع خاص بالموسيقى اقترح انشاءه .  
وقد استعرضت لجنة المقامات في المؤتمر عددا من هذه المقامات  
يمكن لمن يشاء الرجوع إليه في كتاب المؤتمر . وهناك مراجع  
كثيرة أخرى عربية قديمة وحديثة وتركية وفارسية تبحث في  
الألحان بحسب ما هي موجودة في عصرها وبلادها

وأما عن الضروب فقد أصابها ما أصاب الألحان ويحوى  
كتاب المؤتمر كثيراً منها وتوجد كذلك مراجع كثيرة منها  
مؤلفات الفارابي وصفي الدين للضروب العربية وأمثال كتاب  
حسن تحسين بك المسمى « كثرار موسيقى » للضروب التركية  
وأما عن التصرف في اللحن والضروب فقد كان للعرب  
طريقة خاصة يسبونها عليها ، فضلاً سلفادور دانيال في كتابه  
عن الموسيقى العربية . وما يؤسف له أن المعاصرين قد أهملوا  
اتباع نظام خاص للتحويل من الألحان إلى بعضها حتى ولو  
كان في ذلك صعوبة على الآلات المستعصبة كالتقانون . وأما  
الفرنيجة فقد نظّموا ذلك وقن أن يجيبوا عن القواعد والقوانين  
التي سنوها ، وستكلم عنها فيما بعد .

بقى التكلم عن الطرز المستعملة في موسيقى التطابق الصوتي  
وسنشرح بأبجاء الموجود منها حالياً في مصر وذلك لافسدام  
هذا النوع من الموسيقى الغربية

يظن كثير من الناس أن الفن في الموسيقى أمر سهل على  
المؤلفين لا يسألون فيه عما يفعلون ، فما على الموسيقار إلا أن  
يجلس إلى موسيقاه فتفيض أنامله بالأفكار الموسيقية منسجمة  
مقبولة من تلقاء نفسها بدون قيد أو شرط . غير أن معنى كلمة  
« التأليف » يتناقض مع هذا الاعتقاد

التأليف الموسيقي :

يقال في اللغة ألف بين القلوب جمعها والتأليف الجمع .  
وكذلك معنى كلمة « Compose » في اللغات الأجنبية

والموسيقار كالمصور الذي يخرج من خيلط الألوان  
صوراً جميلة ، أو كالبنّاء الذي يشيد من الحجارة قصوراً شائعة  
أو كالشاعر الذي ينظم من الألفاظ قصائد غراء — يجب عليه  
كما يجب على كل من هؤلاء أن يحسن اختيار ما يريد من  
المواد ويصفيها على أحسن حال تراهي له ، مستعيناً في جمعها  
وترتيبها ، بعلومه وتجاريه بصرف النظر عما يستغرقه في ذلك من  
الوقت حتى يخرجها للعالم في أجل صورة أملتسا عليه بخلة  
فلربما كانت هذه هي الحالة

الفرض أو الفكرة الأساسية :

ولما كانت الموسيقى كاللغة والتوقيع كالألقاء فأول ما  
يجب على المؤلف الموسيقي أن يجعل الأجزاء مرتبطاً بعضها  
ببعض وترمي إلى غرض مخصوص وهو « الفكرة الأساسية »  
إذا ما الفائدة من عبارة راقية يزينا حسن الالتقاء مع عدم  
ارتباط معانيها وجعلها جميعاً ترمي إلى توضيح شيء مخصوص  
وهو « الفرض » من القطعة

ولا بد لسلامة هذه الأفكار الموسيقية من اتباع قواعد  
تميز أغراضها وتوضح طرازها

## في الغناء

### ١ - الموسم أو التوسيم

وهي قطعة باللغة الدارجة يذلب فيها الغزل ووصف أحوال الخمر. وميزاتها الشعرى من الفنون السبعة، ومن أراد زيادة في ذلك مع الابتجاز فعليه بأمثال كتاب نيل الأرب في صناعة شعر العرب للقاوي. ويشترك في توقيعها جميع الفرقة، التخت، من آلات ومنشد ومصاحين، سنيدي، ويشترط فيها أن تاتزم ضرباً مخصوصاً من الإيقاع وأن تكون من نفس اللحن الذي منه الفاصل الموسيقي، الوصلة، وقل أن تخرج عنه أو تحول أثناء سيرها إلى أقربائه. وقد يتغير ضربها في الحركة، الجزء، الأخيرة الختامية إلى إيقاع أسرع يشعربالختام

### ٢ - البالي أو التقاسيم

وينفرد بها المعنى متوعاً في كلمة، ياليل، مع عدم السير على ضرب مخصوص. وقد تصاحبه بعض الآلات خفياً ويشترط في هذا التوقيع أن يستقر في كل مرة على المقام المختار للفاصل الموسيقي ولهذا يلزم المعنى بعض الآلات، القانون غالباً، بالاستمرار بنغمة المقام. ويتفاوت المعنيون في حسن التصرف في هذه، الليالي، وإجادة التحويل إلى اللحن أخرى مع الرجوع إلى اللحن الأصلي

### ٣ - الموالم أو المراتبا

كالوشحة من حيث اللغة وهي من الفنون السبعة أيضاً وأغلب معانيها في الشكوى من هجران الحبيب وبعده. وسميت بالموالي نسبة لموالي أو عبيد البرامكة حينما كانوا يندبون أسياهم على القبور بعد قتلهم الرشيد بهم. والموال كالليالي من

حيث استصحب الآلات، وقد يزيد بعضهم ملء سكوت المعنى بالعزف الصامت المسمى، باللازمة، ولا يشترط في الموالم أن يسير على ضرب مخصوص ولكنه يكون من لحن الوصلة

### ٤ - الرور

نوع من الزجل الغزلي العامي يتوسطه قطعة من المجرور، ليسهل على المعنى التنوع فيها والتلاعب بألفاظها وإدخال الأخذ والرد عليها ويعرف هذا باسم، الهنك، ويطلق المعنى الأدوار بما يدخله عليها من، أمات، ليستواردة حين ألفاظها. والدور هو أكبر قطعة تستغرق زمناً في الفاصل الموسيقي، الوصلة، والأصل في الدور أن يسير على ضرب مخصوص ويتغير هذا الضرب في، الهنك، وعند الختام ولا يخرج الدور كله عن اللحن المختار للوصلة إلا على سبيل التحويل ومن الأدوار ما له طراز في تكرار أغصانه إذا كان له

### هوا. يتكرر

وتشترك الجوقة، التخت، جميعها في توقيع الدور وينفرد المعنى ببعض أجزاء، الهنك، و، الآهات،

### ٥ - الفصيدة

هي قطعة شعرية باللغة الفصحى لا تخرج أبداً عن المعاني السابقة من الغزل والنسيب، والشكوى والتشبيب، وذكر أوصاف الحبيب، ومنها ما هو صوفي وينشد على الأذكار وفي المولد.

والأصل في الفصيدة أن لا يصاحب منشدها آلات أو مساعدون، وأن يتصرف المنشد في غناء الألفاظ كما يشاء على أن يلزم اللحن المختار للوصلة ويكون خروجه عنه على سبيل التحويل.

## علم إسحاق الموصلي

روت 'مخارق' المغنية قالت :

كان لمولاي الذي على الغناء قرأش رومي ، وكان يغنى  
بالرومية صوتاً مليح اللحن . فقال لي مولاي : يا مخارق ، خذني  
هذا اللحن الرومي فأنقله إلى شعر من أصواتك العريضة حتى  
أمتحن به إسحاق الموصلي فأعلم أين يقع من معرفته ، ففعلت  
ذلك . وصار إليه إسحاق فاحتبسه مولاي ، فأقام وبعث إلى  
أن أدخلني اللحن الرومي في وسط غنائك ، ففنيته إياه في درج  
أصوات مرت قبله ، فأصني إليه إسحاق ، وجعل يفهمه  
ويُقسِّمه ويتفقد أوزانه ومقاطعه ويوقع عليه يديه ، ثم أقبل  
على مولاي فقال : هذا صوت رومي اللحن ، فمن أين وقع  
إليك ؟ فكان مولاي بعد ذلك يقول : ما رأيت شيئاً أحسن  
من استخراجي لحناً رومياً لا يعرفه ولا العلة فيه وقد نُقل  
إلى غناء عربي وامتزجت نغمه حتى عرفه ولم يتخف عليه .



بجل تجارى رقم ١١٧٩١ القاهرة

Registre de Commerce No. 11791, Caire

٦ شارع زكي بالتوفيقية بمصر

6 RUE ZAKI

Taufikia - Le Caire

٦ - المظفرية أو المظفرية

وهي دور صغير الهواء ، يتركب من قطعتين . مذهب ،  
أو مدخل وعدد من . الأغصان ، أو الشروح . تبدى . الفرق  
بغناء المذهب ، وينفرد المغنى مع الآلات بغناء أحد الأغصان  
بعدها ، وهكذا حتى ينتهى عدد الأغصان ، وتنتهى القطعة  
بأعادة المذهب كما ابتدأت بالشعر المحبوك الطرفين .  
ونظراً لأن المغنى لا يشترك مع المساعدين في غناء المذهب  
فيطلق عليهم اسم . مذهبية ، لأن عملهم قاصر على إعادة  
المذهب بخلاف هالم في الأدوار ، حيث يعاونون المغنى  
بأصواتهم فيسمون لذلك . سيدة .

### ٧ - المنولوج ، الربالوج ، التريالوج

المنولوج — قصة زجلية أو شعرية يلقيها شخص واحد  
بمصاحبة الآلات  
الديالوج — محاوراة زجلية أو شعرية بين شخصين تصاحبهما  
الآلات  
التريالوج — محاوراة زجلية أو شعرية بين ثلاثة أشخاص  
تصاحبهم الآلات .

\*\*\*

الأوبرا والأوبريت والتشيد ، سنتكلم عنها في الطراز  
المتعدد الأصوات .



# المُلْكُ لَوَلِكِ الْمَوْسَمِ يَقِيُونُ

## فردريك الأكبر

حياته الفنية وهو ملك

الأكبر كلها حروب وقтал . غير أن تلك الأحوال على شدتها ، لم تكن لتنسى فردريك فونه الجميلة — الموسيقى والشعر — أو تغفله عنها وقد تعشقا من صباه ، وتمشى حبا في مفاصله حتى أنه ذكرها ، والرماح نواهل ، والبيض تقطر دما . فشرع عقب وفاة والده في تنفيذ ما كان يتوق إلى تحقيقه منذ صغره فأمر ببناء دار للأوبرا وأرسل رئيس فرقته جراون إلى إيطاليا ليتقى منها فرقة من المغنين والمغنيات وشاعراً مجيداً يضع أشعار الأوبرات ثم إلى فرنسا ليختار فرقة من أمهر العازفين بالآلات . ولم يتمكن فردريك من وضع الحجر الأساس لبناء دار الأوبرا لانتهاله بالحروب فتاب عنه في ذلك شقيقاه البرنس هنرى والبرنس فردنت . وفي ٧ ديسمبر سنة ١٧٤٢ افتتح فردريك دار الأوبرا بنفسه ، وقد تكلف بناؤها الضخم ٣ مليون مارك ، وكان فردريك يحضر حتى « بروفات » التمثيل لينتقد الروايات والممثلين قبل ظهور الأوبرا على المسرح أمام الجمهور . وزادت فرقته الموسيقية إلى أربعين عازفاً . ولم يكن فردريك ليضن بالمال في سبيل الفنون . فقد كان يتفق على دار الأوبرا وحدها سنوياً ٤٢٠٠٠ مارك فيها تحتاجه من المناظر . كما كان ينفق المال على المغنين والمغنيات ، فقد بلغ المرتب السنوي لأحدى المغنيات ٢١٠٠٠ مارك ولاخرى ١٨٠٠٠ مارك . وفي عام ١٧٤٧ أسس فردريك داراً للأوبرا كوميك ، وكان بعد ذلك يقول « لو علم والدى أن مقدار ما أنفقه على الأوبرا سنوياً يقل عما كان ينفقه هو على حراسة قصره لما ضن عليها بماله ،

كان فردريك كلما كبرت سنه في ولاية عهده تجلت مواهبه الحربية . وعبقريته الفنية في قيادة الجيوش . فتحكم في موضع الرضى من والده . وتسلط على مكان الارتياح والقبول من نفسه ، مما حفز والده أن يجمع قبل وفاته جميع قواده ووزرائه ، يقول لهم في اغتباط ومسرة : « أحمده الله أن وهبني ولداً باسلاً ، وأشكر له أن شرفني بهذا الابن المقدام »

مات الملك بعد ذلك راضياً مطمئناً . وقد تبددت مخاوفه على ملكه ، وانمحي ما كان يتوقعه له من الدمار لانتهال ولده بالموسيقى .

مات الملك في ٣٠ من مايو سنة ١٧٤٠ فارتقى فردريك أريكه بروسيا خلفاً لوالده ، وفي تلك السنة اضطر أن يخوض غمار حروب شليزيا الأولى ضد النمسا . وقد ظلت مستمرة سنتين إلا قليلاً . ولم تكد تضع الحرب أوزارها سنة ١٧٤٢ ، حتى بدأت الحرب الثانية سنة ١٧٤٤ فاستمرت حوالى العام . وهكذا كانت السنين الأولى من حكم فردريك

• إن طمعها  
كنسى ، . وقد  
بلغ من شدة  
شغفه بالموسيقى  
أن كان يصطحب  
في سفره دائماً ،  
صغارته ويسانو  
« سغرى » حتى  
في حروبه الأولى  
والثانية . فلما  
جاءت حرب  
السبع السنين  
١٧٥٦-١٧٦٣ .



صورة تاريخية لذلك فردريك الأكبر يعزف بصغارته مع فرقته الموسيقية

وكرر أعداؤه ومحاربه الكنى بصغارته . ومن أظرف رسائله  
على أثر انتصاره في إحدى وقائع تلك الحروب ، كتاب ،  
يطلب فيه من أولى الأمر في برلين أن يوافوه بصغارة جديدة  
لأن الفسولين أسروا صغارته .

ولقد أثرت تلك الحروب المتوالية على المالية الألمانية  
تأثيراً كبيراً لاسيما حرب السبع السنين ، فاضطر فردريك  
إلى الاقتصاد الشديد ، وتخفيض ما كان ينفقه على دار الأوبرا  
كما كان لتلك السنين الطوال التي قضاه في تلك الحروب ، أثر  
عظيم في أمياله ، فلقد كان كلفاً جد الكلف بمشاهدة حفلات  
الرقص ، فلما عاد بعد حرب السبع السنين أصبح يكره إقامة  
مثل تلك الحفلات ، وكان يقول : لقد رقصنا فوق الكفاية  
في ميادين القتال ،

غرام بصغارته وهو ملك

ما كان فردريك ينظر إلى العزف بصغارته نظره إلى شيء  
كألى يلهو به ، بل كان ينظر إليه ككف يجب عليه إتقانه بالمثابرة

وكان فردريك  
يشارك أحياناً في  
العزف مع فرقة  
موسيقى الأوبرا .  
كذلك ظل موالياً  
للأدب ، مختصاً  
للشعر الفرنسي ،  
مشغوقاً بهما ،  
حتى وضع نفسه  
قطعاً موسيقية  
باللغة الفرنسية  
لروايات الأوبرا  
ووجلبها من نقلها

إلى الشعر الإيطالي الذي كانت ألحان الأوبرات تُنغنى به .  
وكان يجلب الشعراء الفرنسيين ويفضلهم على غيرهم . فلقد  
استوفد إليه الكاتب الفرنسي الكبير فولثير ليقم في ضيافته ،  
وجعل له في قصره غرفة خاصة ، أقام فيها من يولي سنة ١٧٥٠  
إلى مارس سنة ١٧٥٢ . ولم يكن فردريك كلفاً بالشعر الألماني  
حتى أن جوته ، أكبر شعراء الألمان ، يقول : « أبى فردريك  
الأكبر أن يتعرف شيئاً عن شعراء الألمان رغم ما بذلوه من  
المحاولات في التقرب إليه ،

ويكاد يكون ذوق فردريك الأكبر في الموسيقى دولياً ،  
لأنه كان يتمشق الموسيقى الألمانية ويصفها بأنها لثة الحقيقة  
تصل إلى أعماق النفس ، وكان يفضل الغناء الإيطالي على  
سواه ، وكان يعتقد أن الموسيقيين الفرنسيين أمهر العازفين  
بالآلات . من أجل هذا كان النظام في أوبرا قصره ينضوى  
على : غناء إيطالي ، من عازفين فرنسيين ، ومؤلفين موسيقيين  
من الألمان .

كان فردريك لا يحب الموسيقى الكنسية ويقول هنا :

في العزف ، و فرق بينه وبين صديقه ، فاضطر في ربيع عام ١٧٧٩ ، وقد عاد إلى قصر أسرته هو هنزلون ، بأحدى ضواحي برلين ، أن يأمر فيجمع صغافيره كلها وتحفظ في القصر - لأنه اعترم ألا يعزف بها أيام حياته الباقية . وما كان أشد ألمه حين توجه بجديته إلى بنداء عازف الكمان في فرقته ، فيقول له « أي عزيزي بنداء ، لقد فقدت أعز أصدقائي وأحبهم إلى »

### مؤلفاته الموسيقية

قبل أن نختم حياة فردريك الأكبر الموسيقية ، يجب أن لانسى أثره في التأليف الموسيقي ، فقد كان متعلماً من تلك العلوم ، أتم دراستها وهو حداثاً على أستاذه كواز و رئيس فرقته جراون ، ووصف نفسه في بعض أحاديثه وكان لا يزال ولياً للمهد (عام ١٧٣٥) ، فقال : « لقد تقدمت في التأليف الموسيقي فاستطعت أن أضع بنفسى سنفوني »

ولقد كان ولع فردريك بالتأليف الموسيقي شديداً جداً حتى لقد وجد بين مذكراته اليومية التي كان يخطها في معلمان القتال ، بعض علامات موسيقية « نوتة » دونها بين تلك المذكرات الحربية .

ولفردريك الأكبر مؤلفات موسيقية غاية في الدقة والإبداع ، كلها معروفة لأهل الفن يرجعون إليها كأثر تاريخي عظيم . وهذه المؤلفات ، تقع في مجلدين ضخمين يعدان كنزاً من كنوز الموسيقى الغربية ، تغز به ألمانيا . وأحصاه ٢٢١ فردية تعزفها الصفارة « صولو » فوق ما ألف من المارشات التي لاتزال خالدة يعزف بها الجيش إلى اليوم .



عليه والاستمرار فيه . فكان لا ينقطع عن صفارته ولا يفارقها طوال يومه إلا لالما ، يعزف بها في الصباح على أثر استيقاظه . ثم وقت الغداء ، ثم العصر ، ثم في المساء ، وكان يزيد على ذلك في بعض الأحيان ، واجتهد فردريك في إجادة العزف بتلك الآلة لإجادة المقطع لها المتفرغ لاتقانها ، فكان يكرر كل صباح ، عزف تمرين خاصة من شأنها تعويد الأصابع السرعة وخفة الحركة ، وتلك التمارين ، كان يصوغها له أستاذه كواز الذي وضع في كل غرفة من غرف قصر الملك نسخة من تلك التمارين حتى يتسنى له المران عليها أنى شاء ، وحيثما كان .

وكان فردريك يشترك مع فرقة قصره ، فيوقع معها في كل حفلة أكثر من ست قطع متوالية فوق ما كان يعزفه من « الفرديات ( صولو ) » . وكان لا يعزف لمجرد العزف ، بل كان يودع ألحانه ماتحبه نفسه من عواطف ومشاعر . وكان كثير الميل لعزف الألحان المحزنة ، وهنا يقول ناقدوه : إنه كان يذيب آلامه في ألحان صفارته ، ولذلك قل أن شهد عزفه سماع إلا بالبكى وسحت عيناه .

وقد روى عنه رجال حاشيته ، أن همومه لا يعرفها أحد غير صديقه الصفارة ، حتى أنه كان في ميادين القتال والحرب مستترة ، يتهز فرصة تجهيز حصانه فيعزف بعض المقطوعات على صفارته . وبعد أن أتم فردريك الأكبر حروبه ، وعاد من ميادين القتال منتصراً بعد حرب السبع السنين ، كان أول ما زاوله من الأعمال اشترأ كمع فرقته في عزف قطعة رباعية ، ولم يكذب يتدنى في العزف حتى سكت مرة واحدة وقال « إن طعمها كالسكر »

هكذا كان ولع فردريك الأكبر بصفارته ، غير أن الدهر الذي مته هذا الانتصار الحربي العجيب الذي دوخ به أوروبا ، ووطد به دعائم مملكته الألمانية ، أبى إلا أن يحول بينه وبين مصروفته « الصفارة » ، إذ ضعف جهازه النفسى لكثرة سجنه ، وغدا ضعفه يتزايد بالتدرج حتى أعجزه عن الاستمرار

# أدب الموسيقى وفلسفتها

وإننا لرى العشاق أكثر ما يحلون صدورهم بورد أحمر رمزاً لما  
ألهب الحب بأقدتهم من نار .

البيضا

ويملأ اللون الأبيض القلوب بالطمأنينة ، وترقص له في  
النفوس عذارى الخير كالنسك والأمانة وققاء السريرة وجب  
الأخاء والصدق . اتخذ الأطباء لونا لثيابهم ، رمزاً للإنسانية ،  
والعشاق لونا لوردتهم إشارة للأخلاص ، والمحاربون الراغبون  
عن القتال لونا للسلام .

الازرق

وينفذ اللون الأزرق منابت الخيال ، ويقتل في الرؤوس  
الفكر المتراخمة المتقاتلة . ويرى الإنسان فيه البحر هادئاً شفافاً  
والسما صافية بسامة ... يريح النظر ، ويحيط الأعصاب بنعيم  
الهدوء ، فتنبع القرائح وتتمر ناضج الشعر ، وتترأحل المعاني  
وتفوص بأصحابها إلى أعماق الفلسفة . وهكذا كان هذا اللون  
رمز الصفاء ، مساعداً على تحصيل العلم ، والكشف عن مجاهل  
الحياة ... رمز العبقرية والتبوغ ... أساس التفاوض والفسحة  
التي قامت عليها شواقي الأمانى والآمال ، فذبت الحياة ديبها  
في الناس ، وراحوا في الدنا يعمررون .

الأصفر

واللون الأصفر ، بغيض ممقوت ، يعلن على الإنسان  
حرب الطبيعة ويشعره بضيق واقتباس . يبدو على وجه  
المريض ، فهو دليل الاعتلال ، والحقود والحسود والمناق  
الحب للأضرار بالناس ، فهو علامة الحقد ، والحسد ، والغيرة

## سلطان الألوان في التلحين الموسيقي

للموسيقى الأديب صاحب التوقيع

التلحين فن جميل ابتدع للوصف والتصوير ، وهو والد  
الموسيقى ، والمقياس الدقيق لحضارة الأمم وتقدير مدنيها .  
وحسبك أنه إلهام الطبيعة الزاخرة بالفن والجمال ، المليئة  
بالحقيقة والصدق ..

منذ بدء الخليقة يحل شعور الإنسان بتذبذبات متباينة تأثرأ  
بمختلف هبات الطبيعة ومحتوياتها ، فأحس سلطان الألوان  
عليه واستشعر تحكم النور والظلام فيه ... والضخامة والفضالة  
والجمال والقيح ... والصخب والسكون ... والإنسانية  
والوحشية .

## سلطان الألوان

الألوان نوعان ... أصلية بسيطة ، وناجمة مركبة . فأما  
الألوان الأصلية فأن لكل لون منها تأثيراً خاصاً على الشعور ،  
وعلى هذا النحو يجمع اللون المركب بين بعض خواص  
اللونين اللذين يتركب منهما .

الأصمر

فلون الأحمر مثلاً ، وهو أحد الألوان الأصلية ، خواص  
أميزها أنه يثير في النفس شرورها الكامنة ، ولأنه لون النار  
والدم ، فهو يثير الخوف والفرع ، ويوقظ الحذر . ويلهب  
الحاسة ، ولهذا اتخذ إشارة للخطر ، ورمزاً من رموز الحروب .



والرياء والكراهية، طبيعة كانت أو مسببة . وهو إذا انتصر على لون الوردة البيضاء واطفأ زهوه ، كان نذير الذبول . رسول الفناء . وهذا اللون يتخذه الكثيرات من النساء المستهترات لونا حبيبا لأذيائهن ، لأنهن يرتحن إلى ما يدل عليه مما يحببن لفرائسهن من خيانة وخداع . . . وله ميزة الزهو إذا اكتمل ، واختلاط الأنظار . . . لذلك تحدث إضافته وخلطه مع غيره ألوانا ذات جمال وروعة كالأخضر مثلا . . .

#### الدسود

لون الجلال والرهبة ، لذلك ساد زى الرسميات في مختلف الأنحاء . . . اتشح به الليل فبعث في النفوس الكآبة والوحشة وحبس الأنظار عن المراتب في الدنيا ، فأسلم الرؤوس أسيرة للخيال والوهم ، تسوما الصور المتضاربة العذاب ، لهذا نخشاه فنتقيه لاجئين إلى النوم حصنا يقينا وقت الحصار . . . أجل ، يحبس الأنظار عن المراتب ، فهو لذلك ستار يرتكب وراءه المجرمون المعاصي والآثام . وهكذا اتخذ رمزاً للغموض والأسرار ، ولونا لشارات الموت ، لأن فيه الهدوء وفيه الركود . . . أساس في الحياة مسيطر من البداية إلى النهاية ، فهو لون لزي الزفاف ، ولون لزي الحداد . . . وهو مكروه من معظم الناس في معظم الأحيان . فأتخذوه رمزاً للبؤس والشقاء

#### الدخضر

بشير الخيرات ، جالب للأرزاق ، رمز الحياة ، والجدة ، والشباب والنضارة ، يكسو الدنيا جمالا ، وينعش في البائسين الآمال . . . لون الزرع الذي من ثماره نأكل لنعيش ، وبقدر انتشاره فوق أرض يكون عمرها . . . ربيع الأمانى الحلوة ، والسعادة المحققة . . . والخير العميم . . . لذلك يقال الجميع من رؤيته ويرتاحون . . . ويحسد المفسرون من يرويه في نومهم من الحالمين . . . متنبئين لهم باصابة خير كبير ، وإشراقهم على مستقبل زاهر .

تلك محالة وضح فيها تأثير الألوان على الحس ونفصع ، وبراهين أثبتت كفاءة ذلك التأثير بتزويق من يحاولون وصف شيء في الحياة . . . ولأن الموسيقى أداة رئيسية للوصف وجب أن يكون لهذا الفن ما للألوان من أثر . . . ولأن التلحين والد الموسيقى كما أسلفنا ، لزم لأربابه إذن أن يكونوا دارسين هذه الألوان ، عالمين بخواصها ومزاياها . . .

ونضرب هنا مثلا لفضل هذه المعرفة في تسهيل التلحين ، وتيسير مهمته ، وتذليل عقباتها فنقول :

لو كتب شاعر هذين البيتين ، مخاطبا حبيبه ، معبرا عن فرط ما يكنه له قلبه من حب قائلا : « يقصد قلبه ، . . .

يتمنى فيك لو يفنى كما يتفانى الغيم في البحر العباب  
أو يلاشي فيك حيا مثلا يتلاشى في الضحى لمح الشهاب

وكلف ملحن أن يتغنى بهما . . . كان أول ما يعمله تفسير هذا المعنى وتحليله ، ومغادرة جو الحياة إلى الجو الذي يخلفه هذا الشعر ، والاستقرار في صميمه ، واستيعاب روحه ومعناه . بد ذلك عليه أن يعرف كل لون تتصنع به الكلمات الرئيسية ليتأثر بمؤثراته الخاصة ، فيوفق في لباس تلك الكلمات أنوابة جميلة تناسبها من الانغام .

#### البيث الدول

فكلمة يتمنى : خضراء لاشك بدليل أننا قلنا في وصف الأخضر « ربيع الأمانى » ولذلك فوسيقاها يجب أن تكون خضراء ، كلها حياة وشباب ، وتبدأ بالقوى وتسير إلى الأقوى وكلنا ، يفنى ، و « يتفانى » : ومعزاهما واحد . لونها أسود حيث تعبران عن الموت ، والموت سكوت يشمله الظلام ، والظلام سواد . لذلك فوسيقاها تكون مظلة تبدأ بالضعيف وتسير إلى الأضعف .

وكلمة الغيم : لونها أيضا من فصيلة الأسود ، لأن الغيم

يحتفي في سرعة إجمال العين... وهو نوع من البرق. لهذا فهو  
كلية يضاء لانها صفة للنور. موسيقاها يضاء، أيضاً قصيرة  
سريعة الزمن.

و«الشهاب»: هي الشهب، وهي أجرام سماوية ملتبة كالمنذبات  
تري عادة ساقطة نحو الأرض، لذلك يحسن أن تكون  
موسيقاها مؤدية هذه الخواص فيبدو فيها اللون الأحمر معبراً  
عن الالتهاب وزمن موسيقاها مستطيل قليلاً. تبدأ بالقوى  
منتهية بالضعيف المتلاشي ساقطة بميل وسرعة.

هذا أتمودج حق لفضل العلم بالاشياء والثقافة العامة،  
صورناه تصويراً، نرجو أن يكون فيه منفعة للملحنين ومن  
يتصل بهم من المغنين.

عباس يونس

الذي يعبه الشاعر هنا قابض، ولا يشعر باقباض غير الغيم  
القائم. فموسيقاها إذن سوداء، ولأن الشاعر دفع هذه الكلمة  
إلى الغناء وجب أن تصنع بصيغته وتعبر عنهما أنغام متماثلة.  
وكلمة «البحر»: لونها الطبيعي أزرق، ولكن الوصف الذي  
لحقها يحيل ذلك اللون إلى أقم، ويسود هذا البيت من الشعر  
بوجه عام شعور بالموت.

ابيت الثاني

«بلاش»، و«يتلاشي»: لم يعبر الشاعر هنا بالتلاشي  
عن الموت إذ قال «حيًا»، فهو إذن يقصد بالتلاشي الاختفاء  
بواسطة الامتزاج في الآخرى والأضعف، فموسيقى هذه  
الكلمة يجب أن تكون حية تشعر بالاندماج في شيء والتلاشي  
فيه... وتسير مترجرة من القوى إلى الضعيف.

وكلمة «حيًا»: خضراء فموسيقاها خضراء أيضاً ترعرعها  
الحياة.

وكلمة «الضحى»: كلمة يضاء، لأن الضحى فترة اكتمال الطمأنينة  
التي ترد الخوف من الليل بدحر، حتى ذكراه من الرؤوس،  
فموسيقاها يضاء جميلة صاخبة، نوعاً ما، مسترسلة زاهية.  
و«اللمع»: هو الوهيز. يشق الظلام فجأة ولا يلبث أن

## تطلب الموسيقى في السودان من حضرات

الخرطوم: الخواجة نيقولا ديمتري كاتمانيدس صاحب مكتبة البازار السوداني

الخواجة زكي جرجس بطليموس

واد مسدي: كال ميخائيل غالي افندي

أم درمان: عطا الله جبره افندي

65

(١) تركيب الفوقية ووظيفتها

19

## وظيفة الأذن الوسطى

ملفوفة على شكل حلزوني حول مخروط من العظم يدخل في وسط العصب السمعي . أنظر شكل ٢ .

ويمتد من ذلك المخروط إلى نحو ثلث اتساع القناة حاجز من العظم حلزوني الشكل يسمى « الحاجز الحلزوني » . وفي نهاية هذا الحاجز يمتد غشاء إلى جدار القناة .

وإذن فالقناة مقسمة إلى ثلاث حجرات

١ - الحجرة العليا ، أو الحجرة الدهليزية

٢ - الوسطى

٣ - السفلى أو الحجرة السمعية

وهذان الغشيان اللذان يقسمان قناة القوقعة ( أنظر شكل ٣ ) يختلفان في التركيب ، فالغشاء العلوي ويسمى غشاء « ريسنر » يتكون من طبقة واحدة من الخلايا . والثاني ويسمى « الغشاء السفلي » ، أو « الباسيلي » ، معقد التركيب ، يتصل به عضو يسمى « عضو كورتى » ، ويتكون من خلايا شعرية حساسة متصلة بنهايات ألياف العصب السمعي التي تمر في الحاجز العظمي الحلزوني إلى المخروط السمعي

ويتصل بالجزء العلوي من هذا الحاجز العظمي حاجز غشائي يسمى « الغشاء التكتورى » ، وهذا يعلو الخلايا الشعرية كما يتبين من شكل ٣ .

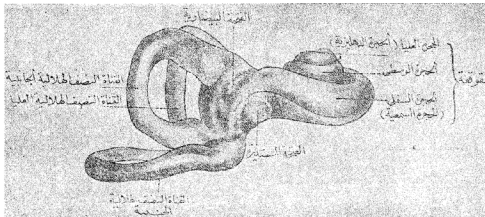
الأذن الوسطى بمثابة حاجز ، ورافع لاستقبال الاهتزازات الصوتية وتوصيلها للجهاز الداخلى

فالطبلة ، وهى غشاء مشدود على شكل مخروطى سمكه مليمتر مثبت فيها من الداخل يد المطرقة التي هى أولى العظييات السمعية . وتتصل المطرقة بالسندان ، وهذا الأخير يتصل بالركاب ( أنظر شكل ١ ) . فأى اهتزاز يقع للطبلة ينتقل إلى مجموعة هذه العظييات الثلاث . الواحدة بعد الأخرى ، ثم ينقل بعد ذلك من الركاب . المثبت قدمه في الفتحة البيضاوية الموصلة للأذن الداخلة ، إلى الأذن الداخلة بواسطة سائل القوقعة ولادرآك دقة هذه الأجزاء نكتفى بالإشارة إلى أن مساحة طبلة الأذن على صغرها تكبر الفتحة البيضاوية عشرين مرة

## الأذن الداخلة

تركيب القوقعة ووظيفتها

وظيفة السمع محصورة في القوقعة . في حين أن الأجزاء الأخرى التي ترتكب منها الأذن الداخلة لا تتصل بوظيفة



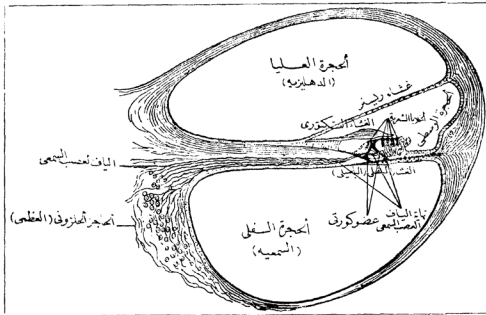
« شكل ٢ » الأذن الداخلة

السمع . إنما تقوم للجسم بوظائف أخرى خاصة باحتفاظه بالتوازن والقوقعة عبارة عن أنبوبة يتفاوت طولها بين عشرين وثلاثين مليمترا

الصوتية فأن السائل يتدفع إلى الدهليز . ومنه إلى الحجرة العليا الموجودة بالقوقعة ، هذا التأثير يضغط غشاء « ريسنر » إلى أسفل فيضغط على السائل الثاني في الحجرة الوسطى فيؤثر على الغشاء السفلى « الباسيل » ، فيجعله يتبعد عن الغشاء « التكتوري » ، وهذه الحركة تنتقل أيضا إلى الحجرة السفلى المستديرة المغطاة بغشاء . ويكون نتيجة ذلك أن يبرز ذلك الغشاء إلى الخارج ، وعلى ذلك فكل حركة للركاب إلى الداخل يعقبها حركة الغشاء

فأذا تحرك الغشاء السفلى « الباسيل » إلى أعلى فأن شعيرات الخلايا تمس الغشاء التكتوري فينتقل ذلك إلى العصب السمعي ثم إلى المخ .  
أما طريقة انتقال التوجات الصوتية إلى هذا الغشاء من العظليات الموجودة بالأذن الوسطى فتكون على النحو الآتي :  
تصل الأذن الداخلية بالأذن الوسطى بواسطة الفتحة البيضاوية والفتحة المستديرة ، كما سبقت الإشارة إلى ذلك .

السفلى إلى  
أسفل  
والغشاء  
المغطى الفتحة  
المستديرة إلى  
الخارج  
والعكس  
بالعكس .  
وهذا تنتقل  
اهتزازات  
العظليات



شكل « ٣ » منقطع طولي في القوقعة

فالأولى  
توصل الأذن  
الوسطى  
بالجزء العلوى  
« الحجرة  
الدهليزية »  
من قناة  
القوقعة عن  
طريق  
الدهليز .  
ويتصل

الجزء الأسفل « الحجرة السفلى » بالفتحة المستديرة المغطاة بغشاء . أما الفتحة البيضاوية فغطاة بالجزء الأسفل من الركاب ثالث العظليات السمعية .  
فأذا اندفع الركاب إلى الداخل تحت تأثير الاهتزازات

السمعية إلى الغشاء السفلى والخلايا الشعرية ، ويكون نتيجة هذا تنبيه العصب السمعي ، ويكون السماع .  
وستحدث إلى القراء في السمع والنظريات المختلفة فيه وهو الغرض الذى مهدنا إليه بهذا البحث .

## فى العمود القادم

مسابقة موسيقية طريفة أعادت لهما جوائز قيمة

ما أردنا

بهذا البحث ناحية

الأذان الدينية ، وإن

دفعنا إليها دفعا ، عرضنا

لتاريخه ، ولإنما قصدنا إلى الناحية

الموسيقية فيه ، ولولا ذلك ما لجأت

إلى « الموسيقى » ، أنذرع بها لنشر هذا

البحث وتحليله .

للموسيقى أثر مذكور في الأذان ... ولست أنعجل

بيان ذلك الأثر قبل أن أدلى بعجالة عن تاريخه ، وتطوراته ،

وأنواعه ، وموسيقاه .

أذان الصلاة ، هو وليد الدين الإسلامي ، فعندما هاجر

النبي صلى الله عليه وسلم من مكة المكرمة إلى المدينة المنورة

« يثرب » ، حيث استقرت أحوال المسلمين . وقويت شوكة

الإسلام ، ووضع أساس الدولة الإسلامية . جعل المسلمون

يعيمون فرائضهم ، لا يتخافون أذى ولا يخشون فتنة . وكانوا

يتجنبون أوقات الصلاة فيجتمعون لتأديتها . ولما كان أمرهم

شورى بينهم ، اجتمعوا يوما يتباحثون في طريقة لدعوة

المصلين لأداء هذه الفريضة في أوقاتها ، فاقترح بعضهم أن

يوروا نارا . إذ كانت هذه العادة شائعة عند كرماء العرب ...

فكانوا يوقدون النار ، ليسترشد بها الضال في الصحراء ، وكان

الكرم الذي يوقد مثل تلك النار يعدها من مفاخره ومساره

إذا ما استرشد بها السارى ، ومن مأثور مفاخرهم في هذا قول

أَوْقِدْ فَإِنَّ اللَّيْلَ لَيْلٌ قَرٌّ

والريحُ بِأَغْلَامٍ رِيحٌ صَرٌّ

لعلَّ أنْ يُبَصِّرَهَا الْمُعْتَرِّ

إِنْ جَلَبَتْ ضَيْفًا فَأَنْتَ حَرٌّ

قام في وجه هذا الرأي اعتراض يوضح وجه الشبه بين

## أَذَانُ الصَّلَاةِ

هذه النار

وبين نار الفرس

التي كان لا يخمد

أوارها ، والتي كان يذهب

الفرس للتبرك بها وعبادتها .

ثم أدلى بعضهم بفكرة أخرى ،

وهي أن ينادى للصلاة يوق ينفخ فيه

فيسمعه المسلمون ، فقال آخر « كقرن اليهود »

وقال ثالث « أو لا تخذون ناقوساً يسمعه القاضي والداني ؟ »

فقال آخر « كناقوس النصارى ؟ » ، وتعددت الآراء . فأرجى .

البت في هذه المسألة ، وافترق القوم .

وفي اليوم الثاني ، اجتمعوا بالنبي صلى الله عليه وسلم وجاء

عبد الله بن زيد وقص على رسول الله رؤياه في ليله ، وهي أنه

سمع أذانا يدعو للصلاة فصدقه وأمره بالأذان ففعل ، فلما سمع

عمر الصوت ، وكان متحيا ناحية من المسجد ، أقبل على

رسول الله صلى الله عليه وسلم وقال « أولا تبعثون رجلا آخر

يصلح له ؟ » فلما فرغ عبد الله بن زيد من أذانه قال له رسول

الله « قم مع بلال فألقها عليه فليؤذن بها ، فإنه أمدى صوتا

منك » .

ولقد جاء في صحيح البخارى وفي تفسيره عن هذه الرواية

صفحة ٧٨ جزء أول ما يؤيد ذلك ، وهذا نصه :

« حدثنا محمود بن غيلان قال : حدثنا عبد الرزاق قال :

أخبرنا ابن جريج قال : أخبرني نافع أن ابن عمر كان يقول :

كان المسلمون حين قدموا المدينة ، يجتمعون فيتحيتون الصلاة

ليس ينادى لها . فتكلموا يوما في ذلك ، فقال بعضهم : اتخذوا

« ناقوسا مثل ناقوس النصارى . وقال بعضهم بل بوقا مثل قرن

اليهود . فقال عمر : أولا تبعثون رجلا ينادى للصلاة ؟ فقال

رسول الله صلى الله عليه وسلم : يا بلال ، قم فناد بالصلاة ،

وذكر النبي والصلاة عليه... وليست له صفة ثابتة بل تختلف باختلاف مؤلفها، كما أنه ليس له لحن خاص، بل يترك للمؤذن يترنم به كيفما يروق له ويوحيه إليه فنه .  
ولأذان، الأبد، صيغة أخرى تختلف عن، الأول، في دعواتها وفي لحناتها، ويبدأ في هذا الأذان قبل بزوغ الفجر بساعة وليست له صيغة محفوظة أيضاً .

وليس للصلاة - غير المفروضة - أذان . فلقد جاء في كتاب الوجيز في فقه الإمام الشافعي للأمام الغزالي ، ولا أذان في غير مفروضة ، كصلاة الحسوف والاستسقاء ، وصلاة الجنائز والعيدين ، بل ينادي لها : الصلاة جامعة .  
وللأذان فضل كبير في التخلص من الشيطان ومن شره ، فقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : إذا نودي للصلاة دبر الشيطان .... حتى لا يسمع التاذنين ، فأذا قضى النداء أقبل .... إلى نهاية الحديث ،

وله فضل عظيم في حقن الدماء ، فلقد كان النبي صلى الله عليه وسلم إذا غزا قوما لم يكن يغزوهم حتى يصبح وينظر ، فإن سمع أذانا كف عنهم ، وإن لم يسمع أغار عليهم . ولقد جاء في صحيح البخاري عن أنس بن مالك أنه قال : خرجنا إلى خير فاتهينا إليهم ليلا ، فلما أصبح ولم يسمع أذانا ركب وركبت خلف أبي طلحة ، وإن قمتي تيس قدم النبي صلى الله عليه وسلم قال : فخرجوا إلينا بمكانهم ومساحهم فلما رأوا النبي صلى الله عليه وسلم قالوا الحمد لله محمد والخير ، قال : فلما رآهم رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : الله أكبر الله أكبر خربت خير إننا إذا نزلنا بساحة قوم فساء صباح المنذرين ،

ولما كانت الموسيقى والغناء سلسيلا تتشرب النفوس ، وتستسيغ الحواس ، فيأخذ ما فيها من طرب بمجامع القلوب والإسماع وتأثر بها أيما تأثر . استعملت الموسيقى قديما في المعابد والكنايس لشدة تأثرها ووقتها في النفوس ، فكانت تسمع التراتيل الدينية ملحنة وموقفة أيضا على آلات الأرغن

فنادى بها . وكان بعض المشركين يسخر من ذلك .  
فزلت الآية الكريمة . وإذا ناديت إلى الصلاة اتخذوها هزوا ولعبا ذلك بأنهم قوم لا يعقلون ، ثم استقر النداء ونزلت فيه الآية الكريمة . يا أيها الذين آمنوا إذا نودي للصلاة من يوم الجمعة ،

وكان يسمع الأذان في المدينة خمس مرات في اليوم يدعو للصلاة في أوقاتها ، وكان بلال يرتل الأذان ترتيلا حسنا ، وبصوت جميل .

وما زال الأذان الشرعي يؤذن حتى يومنا هذا ، ولقد اعتاد المؤذنون في مصر من أمد بعيد ، تأدية أذنين في النصف الأخير من الليل . أحدهما بعد منتصف الليل بقليل ، ويسمى (الأول) ، ويعرف باسم الأول ، والآخر قبيل الفجر ويسمى (الثاني) ، ويعرف باسم الأبد ،

وبذلك يوجد في مصر ثلاثة أنواع من الأذان ، —

(١) الأذان الشرعي (٢) الأذان الأول . الأول ،  
(٣) الأذان الثاني ، الأبد ،

وللأذان الشرعي صيغة محفوظة ، وهي التي كان يؤذن بها بلال وهي :

الله أكبر ، الله أكبر . الله أكبر . الله أكبر — أشهد ألا إله إلا الله ، أشهد ألا إله إلا الله — أشهد أن محمدا رسول الله . أشهد أن محمدا رسول الله — حي على الصلاة . حي على الصلاة — حي على الفلاح . حي على الفلاح — الله أكبر ، الله أكبر — لا إله إلا الله ،

وتزاد على هذه الصيغة في أذان الصباح فقط هذه الجملة :  
والصلاة خير من النوم ،

ولأذان ، الأول ، صيغة أخرى تزداد على الأذان الشرعي بزيادة جملة : الصلاة خير من النوم ، ثم يردفها بقول ما يأتي :  
لا إله إلا الله ( ثلاثا ) وحده لا شريك له ، له الحمد والشكر ، يحيي ويميت .... الخ ، ويستمر المؤذن في الدعاء

بمعينها ، فلن تكون صيغة اللحن القديم الذى كان يؤذن به بلال بعيدة عنها كل البعد . والمظنون أنها قد تدرجت منه وتشعبت من لحنه ، محافظة على روحه وطابعه . وأدخلت عليها بعض التحسينات الموسيقية نظراً لتقدم فن الموسيقى . وسأبين فى مقالى هذا ، عند تحليل لحن وموسيقى الأذان ، كيف أن هذه الصيغة اللحنية الحالية ، انحدرت من اللحن القديم ، ولا شك أنها محتفظة بالروح القديم .

وما يؤسف له أن كثيراً من المستشرقين والسامعين الذين يزورون مصر والإقطار الشرقية الإسلامية ، يأخذ بلهيم هذا الأذان الجميل فيدونونه بالنوتة الموسيقية فلا تظهر فيه الروح التى يلقى بها وقد يخرجونه عن أصله . ولقد عثرت فى كتاب للمستشرق الأنجليزى أدوارد ويليام لين ، الذى زار مصر فى عام ١٨٣٥ على نوتة موسيقية للأذان ، تختلف كثيراً عن التى نسمعه فى هذه الأيام ولو أنها لم تفقده طابعه . فتسجيلاً للحن الأذان الموجود الآن فى مصر ، وحرصاً عليه من التغيرات التى يدخلها هؤلاء المستشرقون عليه ، قد تفضل على أحد الأساتذة المشهورين الثقا ، فأسمعى الأذان الشرعى ، فكتبت له النوتة الموسيقية الموضحة فى آخر هذا المقال

وما يؤيد تلك النظرية القائلة بأنه من المعقول أن لحن الأذان الحالى قد تدرج من لحن قديم بسيط ، أن هذا اللحن الذى يسمع فى مصر يسير وفقاً لقام الراسات الذى يعتبر السلم الطبيعى والأساسى للموسيقى العربية ، واتباع فى انتقالات لحنه الدرجات السلبية البسيطة ، وإن كانت هناك ثمة انتقالات أخرى فبثالة أو بخماسة السهلة الانتقال . وأما عن التغيرات التى توجد فى لحن جملتى «حى على الصلاة» ، و«حى على الفلاح» ، التانيتين ، فإن هى إلا تحليات موسيقية لائمت بصله إلى اللحن القديم ، ولكنها أدخلت عليه حديثاً تشمياً مع للتقدم الموسيقى والتجديد الثنائى .

وبلاحظ أيضاً أن معظم مقاطع هذا اللحن ، ترتكز على

ولساكن للنقاء أثره ، وللصوت الجميل وقعه فى القلوب . رؤى من القديم أن يكون المؤذن حسن الصوت جميله ليكون أذى إلى أن يستمع إليه الناس ولا ينفرون من سماعه . ولقد جاء فى كتاب الوجيز للأمام الغزالى فى صيغة المؤذن ما يأتى : «ويشترط فى المؤذن أن يكون مسلماً عاقلاً ذكراً . فلا يصح أذان كافر أو امرأة أو مجنون أو سكران مخبط . ويصح أذان الصبى المعيز ، وليكن المؤذن صيماً حسن الصوت ليكون أرق لسامعيه ،

وجمال الصوت فى الأذان يرجح صاحبه ، حتى أن النبى صلى الله عليه وسلم رجع أذان بلال على أذان عبد الله بن زيد ، والصوت التكبير يزرى بصاحبه ، فلقد سمع عمر بن عبد العزيز رجلاً يؤذن بصوت أجش فقال له «أذن أذانا تسمعها وإلا فاعتزلنا» .

ولليل فى سكونه وهدونه عظمته ، وللمؤذن فى مأذنته جلاله وروعته ، يبعث الصوت بأعذب الألحان وأجشى النغاث بأطيب الدعوات والصلوات ، فيحملها التسميع إلى الأسماع ، ويردها الفضاء ، فتبعث النشاط فى الأبدان ، فتقوى على الإيمان ، وتوقن بأن الصلاة خير من النوم ، فتهب من رقادها وتهرع إلى المساجد تودى الفرائض .

وليس أدل على ماللصوت الجميل فى الأذان من عظيم الأثر فى النفوس والحث على التقوى والصلاح والعبادة ، من أن تسمع يوماً لأذان «الأوله» بعد منتصف الليل من أعلى مآذن المساجد الكبيرة ، فإن ذلك يبعث فى نفسك روعة الحق وجلال الإيمان .

وللأذان الشرعى لحن مشهور لم يعرف حتى الآن مؤلفه ولا أول من غناه بهذا اللحن ، فهذا البون الشاسع فى التاريخ من أيام الهجرة حتى يومنا هذا ، لا يساعد على وجود أصل للحن القديم ، وهل هو ذلك اللحن الحديث المعروف أو غيره ولكن يمكننا التكهن بأن هذه الصيغة اللحنية وإن لم تكن هى



آخر على أنه من عمل قوم عاشوا في العصور الأولى للموسيقى العربية ، فلتحونه على أبسط قواعدها وسادها الطبيعي ، فكان تلحيناً بسيطاً فظرياً .

ولا يشترط أن أذكر أن هذا لحناً آخر لهذا الاذان ، غير لحنه . الراس ، المادون بالثبوت فيما يلي ، ولكنته يمشى روحه مع روح النوتة . غير أنه من نغم الحجاز ، فيكاد يكون تصويراً على مقام الدوكاه مع تتبع درجات نغم الحجاز .

محمد صلاح الدين

مدرس الموسيقى بمدرسة الأورمان الاميرية

خامسه ، أي الثالث للنغم الاساسي ، وهذا الثالث هو مقام النواه وهو درجة هامة للحن الراس . ويوقف المقطع الذي يسبق المقطع الاخير ألا وهو « الله أكبر الله أكبر » مركزاً على مقام السيكاك التي هي من المقامات الاساسية الهامة في الموسيقى العربية وفي سلم الراس ايضاً .

ومن هذا نرى أن في سير هذا الحان ، وفي طريقة تلحينه وركزوز مقاطعه التي تظهر فيها البساطة بأجلى معانيها ، لا أكبر دليل على أنه قديم التأليف . لاسيما وأن استقامة لحنه ، وخلوه من دخول تغييرات لحنية أخرى . شأن الألحان الحديثة للدليل

## لحمة الاذانه

..... الله ربك ا ه لا ال  
بر اك ه ..... الله ربك ا ه لا ال  
..... لا ال ان ده اش الله لا ال ه لا ال ان ده اش  
مر ان ده اش الله ل سور دا مرع نا ده اش ا  
..... لا من لصع عى عى الله ل سور دا مرع عى عى  
..... لا ف ل ل عى عى ل ف ل ل عى عى  
..... لا ال  
..... لا ال ..... لا بر اك ..... الله ربك ا ه لا ال

## في أوقات الفراغ

نشر لحضرات القراء هذه المسابقات ليروحوا بها عن أنفسهم في أوقات فراغهم وليختبروا بها فطنة أبنائهم واستعدادهم الفني .



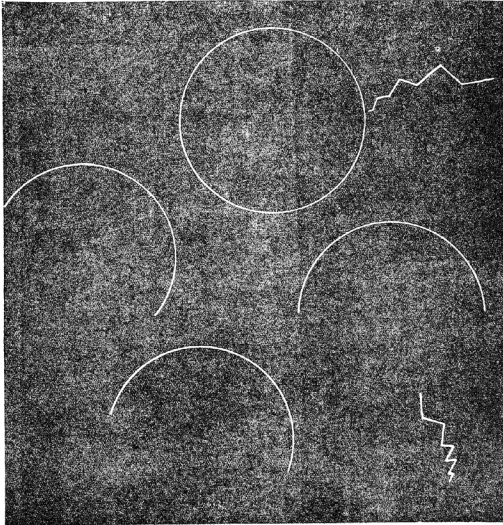
حمار فالتقطها بقمه وظل ينفخ فيها نفخاً  
تخيله عزفاً ، والموسيقى بصت إليه دهشاً .  
فأين الموسيقى في هذه الصورة ؟

### ١ أين العازف ؟

خرج أحد الموسيقيين يترقب ومعه  
صفاراته يجلس في أحد المتنزهات يعرف  
بصفارته ثم ألقي بها على الحضرة فغثر بها

٢

حاول تكوين  
آلة موسيقية  
من الدائرة  
والخطوط  
المتعرجة المائلة  
في هذا الشكل  
برسمها على  
ورق خارجي .  
وما تكون هذه  
الآلة ؟





# مدرك الموسيقى

الطبيعي الذي أساسه نغمة دو ، والذي يعتبر أمودها لباقي  
السلام الكبيرة ، فأن ترتيب نغماته يكون كما يأتي :



ولما كانت المربة ( الديوان ) تشتمل على ١٢ نغمة ذوات  
نصف بعد كامل . عربة ، فمن الممكن أن تكون كل نغمة منها  
أساسا يبنى عليه سلم كبير ، على النقط الذي صورناه في سلم دو  
الكبير . وقد سبق لنا ، في الدرس الحادي عشر ، أن بنينا سلسا  
كبيرا أساسه نغمة صول فالتضح من تركيه ، بعد أن أجرى  
على أبعاد الترتيب اللازم توافره في أبعاد السلام الكبيرة ،  
أنه لا بد من رفع الدرجة السابعة فيه بمقدار نصف بعد كامل  
أى يتحتم وضع علامة رفع . ديز ، قبل هذا البعد ( وهو نغمة  
فا وتعرف حينئذ بالحساس )

وإذن يكون ترتيب نغات سلم صول الكبير كما يأتي :



ومن هذا يتبين أن كل فا ، في سلم صول الكبير ، يجب أن  
تسبقها علامة رفع . ديز ، . وهذه العلامة في هذه الحالة إشارة  
تحويل أساسي أو تكويني .  
وتفاديا لتكرار تدوين علامات التحويل التكويني قبل كل  
نغمة محولة في أثناء سير القطع اصطلح على أن تكتب هذه

## مبادئ الموسيقى النظرية

### الدرس الثالث عشر

## السلام الكبيرة

شرحنا في الدرس السابق نوعي السلام الموسيقية ، القوى  
، الدياتوني ، والملون ، والكروماتي .  
والسلام الكبيرة من النوع القوى . وهي عبارة عن مراتب  
سلبية تشتمل على خمس مسافات كبيرة ، بردات ، ومسافتين  
صغيرتين ، عربتين ، يراعى أن ترتب على وضع خاص ، بأن  
تقع المسافتان الصغيرتان - أولاها بين الدرجة الثالثة والرابعة  
وثانيتهما بين الدرجة السابعة والثامنة .

ولتوضيح ترتيب أبعاد السلم الكبير نرمز له بالرسم  
الآتي . يقرأ من اليسار إلى اليمين وفاق قواعد النوتة ،



١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ٢

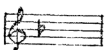
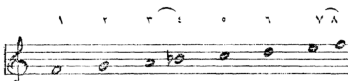
وبلاحظ أن القوس الموضوع بين الدرجتين الثالثة  
والرابعة والقوس الموضوع بين الدرجتين السابعة والثامنة يدل  
كلاهما على مسافة صغيرة وهي نصف البعد الكامل . عربة ،  
وإذا طبقنا هذا القانون على سلم دو الكبير ، وهو السلم

الرفع ، الديرز ، هي فاديز م؟ دو ديرز ، السابق دخولها في سلم  
رى الكبير الذى يسبق سلم لا الكبير ، مضافا اليها صول ديرز  
التي هي حساس المقام الجديد .

وعلى هذا القياس يستعمل في تركيب سلم مى الكبير أربع  
علامات من علامات الرفع ، الديرز ، ، وفي سلم سى الكبير خمس منها ،  
وفي سلم فاديز الكبير ست منها ، وفي سلم دو ديرز الكبير سبع منها  
ويكتفى عادة بهذا القدر من علامات الرفع ، الديرز ،

وإذا جعلنا تقالنا في تأليف السلام الكبيرة على الاثنتي عشرة  
نغمة ، عربية ، المؤلف منها السلم الموسيقى تبعاً لدائرة الاربعة  
«أفظر الشكل المتقدم» ، فأتنا نستعمل علامات الخفض  
«البيمول» بدلا من علامات الرفع ، الديرز ، .

فأذا ابتدأنا ، مثلا ، من نغمة فا ( التي هي رابعة  
دو ) ورتبنا عليها سلماً كبيراً وجب إدخال إحدى علامات  
الخفض ، البيمول ، قبل الدرجة الرابعة ، وتسمى هذه الدرجة  
حيث تحت الثابت ، ويان أبعاد هذا السلم كما يأتي :

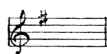


ويكتب دليل  
هذا المقام هكذا :

فإذا اتفنا ، بهذه الطريقة ، سلماً كبيراً  
أساسه نغمة سى يمول التي هي رابعة نغمة فا

وجب إدخال علامتين من علامات الخفض  
«البيمول» ، أولاهما سى يمول والثانية مى يمول التي  
هى تحت الثابت ، للمقام الجديد . ويان أبعاد هذا

العلامات على يمين المفتاح ، مع مراعاة ترتيبها ترتيباً خاصاً  
سيتين فيما بعد . وهذا الاصطلاح الكتابي يسمى دليل المقام  
أو الأرماتورية .



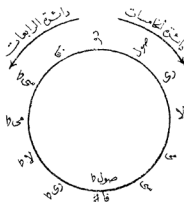
وإذا فأن دليل مقام صول  
يكتب هكذا :

وإذا اتفنا ، على الأسلوب المتقدم ، سلماً كبيراً أساسه  
نغمة رى ( التي هي خامسة نغمة صول المذكور سلبها آتفا )  
فان ترتيب أبعادها يكون كما يأتي :



ويكتب دليل هذا المقام هكذا :

ويتضح من هذا الترتيب أنه قد دخل على نغات  
هذا السلم علامتان من علامات الرفع ، الديرز ، — وهما  
فاديز م؟ دو ديرز التي هي حساس هذا السلم ، المقام .



وإذا سرنا على هذا النحو في تركيب  
سلام كبيرة على كل من الاثنتي عشرة نغمة  
( عربية ) التي يؤلف منها الديوان الموسيقى  
وراعينا أن نسير في ذلك وفاق دائرة  
الخامسات ( الموضحة في الشكل المجاور ) يظهر  
لنا أن كل سلم كبير يستعمل علامات الرفع  
، الديرز ، التي استعملها السلم الذى قبله مضافا

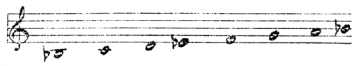
لها علامة جديدة لحساس هذا السلم

وعلى هذه القاعدة يستعمل في تركيب سلم لا الكبير  
( ونغمة لا هي الخامسة لنغمة رى ) ثلاث علامات من علامات

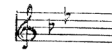
السلم كما يأتي :

لترتيب النغاث في دائرة الاربعات فأنا نجد أن كل مقام كبير يستعمل علامات الحفض ، اليمول ، التي استعملها السلم الذي قلة مضافا إليها علامة جديدة تحت الثابت في هذا السلم .

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨



ويكتفي عادة بسبع علامات من علامات الحفض ، اليمول .  
وإذن فيمكن تلخيص دلائل السالم الكبيرة ، المقامات الكبيرة ، المستعمل فيها علامات التحويل التكويني ، من علامات الرفع ، الديدز ، والحفض ، اليمول ، فيما يلي :



ويكتب دليل هذا  
المقام هكذا :

وهكذا إذا استمررنا في تركيب المقامات الكبيرة تبعاً

اسم المقام	علامات التحويل	دليل المقام
دو الكبير	خالي	
فا	١ يمول	
سي يمول	٢	
مي	٣	
لا	٤	
ري	٥	
صول	٦	
دو	٧	

اسم المقام	علامات التحويل	دليل المقام
دو الكبير	خالي	
صول	١ ديدز	
ري	٢	
لا	٣	
مي	٤	
سي	٥	
فا ديدز	٦	
دو	٧	

# الإنشيد

## النشودة للحكاه

نظم الأستاذ أحمد رامى

نَحْنُ سُكَّانُ الْخَلَاءِ	نَحْنُ عُشَّاقُ الْفَضَاءِ
صَحُوبَنَا	مَعَ الطُّيُورِ فِي السَّحَرِ
نَوْمُنَا	عَلَى الرِّمَالِ وَالصَّخْرِ
بَيْتُنَا	فِي أَيِّ رُكْنٍ نَبْتَنِيهِ
قُوتُنَا	مِنْ أَيِّ أَرْضٍ نَجْتَنِيهِ
أَمَّا الشَّمْسُ أَلْفِيهَا الْبَقَاءَ	بَجَلِيلِهَا فِي صَبَاحٍ وَمَسَاءَ
وَأَخُونَا الْبَدْرُ رَيَّانُ الضِّيَاءِ	يَمْلَأُ الدُّنْيَا بِهَاءٍ وَسَكَنَاءَ
هَهُنَا	مَسْجِدُ الْأَمَلِ
هَهُنَا	مَسْرَحُ الْعَمَلِ
يَشْرُقُ النُّورُ فَصَحُوبَا كَرِينِ	وَحُجِّيهِ فَمَنْضَى عَا مِلِينِ*
فَإِذَا اللَّيْلُ طَوَانَا	طَابَ فِي اللَّيْلِ سِرَانَا*
فَرُطَابَتْ نَفْسُ مَنْ أَسْدَى لِحْجَلِ	أَوْ هَدَى النَّاسَ إِلَى قَصْدِ السَّبِيلِ

\* يكرر كل بيت وضمف هذه الصلوة في آخره

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت  
وضع المارموني الأستاذ محمد حبيب

انشودة الخلاء

[illegible]

فقرن الفقرة الأولى لغاية العدمه ⑤ وسنفي بدونه فناء كقدمه ٦ ثم يبدأ بفرد القطعة منه ولما سح الفناء

# الموسيقى وقرائها

تلقينا من كثير من حضرات الأفاضل قراءه الموسقى ، أسئلة في نواح شتى من الموسقى يسرنا أن نجيب عليها تباعاً قدر ما تفيحه صفحات المجلة .

١ - دراسة العود

سؤالان من حضرتى محمد حسنى عبد العزيز أفندى  
بالجامعة المصرية ونجيب خليل أفندى بالاسكندرية عن الكتب  
العربية المينة على دراسة العود

— المؤلفات العربية في دراسة العود قليلة ، منها ، نعمة  
المزغود في تعليم العود ، للرحوم زكريا بك ، و ، نيل الأرب  
في موسيقى الأفرنج والعرب ، للأستاذ أحمد أمين الديك أفندى  
المقرر بمجلس إدارة المعهد الملكى للموسيقى العربية ، وكتاب  
الموسيقى الشرقى ، للأستاذ كامل الخطفى المدرس بالمعهد  
الملكى للموسيقى العربية . وغير ذلك من المصنفات التى تشير  
عرضاً إلى تركيب العود وطريقة استعماله . والممكن الاطلاع  
عليه بالجموعة الموسيقية بدار الكتب . وجميع هذه الكتب  
خالية من التزيينات الخاصة بالعزف

٢ - دراسة الموسيقى بالمراسلة

سؤالان من حضرتى محمود الحاج أفندى وحنا الرومى  
أفندى نجيباً

— نشك في نجاح دراسة الموسيقى بالمراسلة نجاحاً يؤدى  
إلى الغرض المنشود من تعلمها لأنها بجميع الفنون تحتاج إلى  
مدرس مجيد يحثك يوحى إلى تليذه بروح فنه ويطبع فيه عن

كتب مؤثرات الموسيقى ووسائل النجاح فيها التى توافق مزاج  
الطالب لأن الأمزجة والاستعداد الفنى كما لا يخفى يتفاوت

٣ - حول تسمية المقام العربية

سؤال من حضرة محمود لطفى عبد الحميد أفندى طالب ثانوى  
١ - تأخذ الألحان اسم مقامها إن كانت تمر بالنغمات الأصلية  
وإن اختلفت في نغمة واحدة فتأخذ اسم هذه النغمة . وإن  
اختلفت في نغمتين تأخذ اسم الأولى مضافة إلى الثانية . وإن  
صورت على غير المقام الأصلى عرفت بإضافتها لاسم المقام  
الجديد معرفاً أو مجروراً ، بعلى ، ( وقد سبق ذكر ذلك في  
أبحاث المقامات بالمجلة )

ب - تسمية الألحان بأسماء البلاد غير موجود إلا في  
الدواوين اليونانية القديمة . وأما تسمية الحجاز واليهود  
والكردى فترجع إلى أن الألحان تمر بهذه النغمات

ج - لم يترك الأقدمون للحدثين منفذاً جيداً للألحان  
المقامات ، لأنهم استعملوا طرقاً في تكوينها تكاد تكون استهوائية  
( كالتياديل والتوافق في الرياضة ) فليس هناك مجال لمبتدع فيها  
د - أما النغمات التى منها أصل تسمية الألحان . فذكرنا  
منشأها في العدد الأول من المجلة في بحث المقامات .  
فارجع إليه .



# وداد

وإذن فتكون  
«وداد أم كلثوم»  
ليس لنا أن نبقى  
الحوادث . فتنياً بما  
لا يعلمه إلا هي .  
وزملاؤها العاملون ،  
إنما فضل «وداد» في  
هذه العجالة ، أن  
هيأت لنا فرصة  
التحدث عن الرجل  
الذي وقف همة ،  
وحيلته ، وقدرته على  
نفع بلاده ، وخدمة  
أبنائها .  
طلعت حرب ،  
نظر الاقتصاد وسياسة  
المال .



فنانة الشرق الآنسة أم كلثوم

ليست مغنية  
طربت في غنائها للناس  
فأردنا أن نقدمها حداً  
أو ذماً  
وليست كذلك  
مصدراً لوديت أن  
أفعل كذا وكذا . أى  
تمتت فعله  
وإنما هي اسم  
تغيرته فنانة الشرق  
الآنسة أم كلثوم بلطلة  
شرطها السينائي ،  
تجرى عليها حوادثه ،  
وتدور مفاجآته .  
وما يدرينا ، لعل  
الفنانة العظيمة تغيرته  
ليكون بينها وبين  
التشيل الخيال حمة

ويطعمها قطيعه الأثماء  
رجل يحب بلاده وتحبه  
هداه إخلاصه لوطنه ، إلى التفكير في إنشاء شركة مصر

«وداد» أول لها أرادت ، على أرجح الفنان ، أن تمثل وداد  
شطراً من حياة الفنانة الحافظة بألوان العبقريّة والنبوغ ،

## الإذاعة اللاسلكية في المدارس

قررت وزارة المعارف تنظيم إذاعات لاسلكية خاصة بالمدارس الابتدائية والثانوية وما في مرتبتها مرغبة في توسيع نطاق الثقافة التعليمية والتثقيبية بين المتعلمين .

ومن بين ما تناوله هذه الإذاعات اللاسلكية إذاعات في الموسيقى والأناشيد والمقطوعات الروائية والثقيلية .

وقد تألفت لجان لتنظيم الإذاعة في المواد المختلفة التي ستناولها ، وقد اجتمعت اللجنة الخاصة بالتثقيف الموسيقى وبحثت نواحيه ثم عرضت نتيجة بحثها على اللجنة العامة فقررت مبدئياً أن تخصص إذاعة للموسيقى والتثليل مرة في كل شهر للمدارس الثانوية

أما في المدارس الابتدائية فقد تقرر أن تخصص إذاعة للأناشيد مرة في كل شهر على أن تسبق الموسيقى كل إذاعة في مادة أخرى خمس دقائق لمزروعات يهدها لترويج أذهان المستمعين للإذاعة .

# قواعد الموسيقى وتاريخ مشاهيرها تأليف محمودة

يطلب من جميع المحلات الموسيقية

للمثيل والسينما . رشيد لها ، استديو ، آية في الإبداع والاتقان والكمال ، أراد به أن يكتفي بلاده مؤونة الانتكال على غيرها من البلاد ، ولا تكون عولا عليها وهي جادة ناهضة .

أتاحت لنا ، وداده ، مشاهدة هذا الاستديو ، فإذا ما به يضارع أكبر المراسم التي شاهدها في أوروبا ، إن لم يشؤها وبق عليها لأنه أنشئ على أجد طراز . وأحدث ما أنتجته العقول للأخراج أحسن الله إلى رجال الشركة بقدر ما أحسنوا إلى بلادهم .

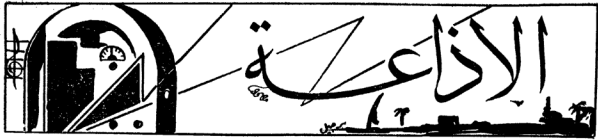
لا يزال القانون من أبناء مصر ، كلما اقتضتهم فنونهم مسامرة الرق الفني ، يلجأون إلى بلاد الغرب يتلصسون فيها وسائل الارتقاء حتى أنشأت الشركة هذا الاستديو ، فبدأ المفكرة وأغنى من النقص وهذه ، وداد ، بدأت بها الأنة أم كلثوم ، وأعد لها الاستديو أرق ما يستطاع من وسائل الأخراج ، وسيرى الناس فيها عجا ، هنالك يمتفون جذلين مستبشرين بعظمة خدام الوطن المتفانين في النهوض به ، العاملين على مجده ، الساهرين على رفعة بدأ الاستديو عمله ، بوداد أم كلثوم ، وهي بداية سبق في علم الله لها التوفيق والنجاح ، وحسب وداد أن تمثلها صدآحة الوادي وغريدته ، ومطريرة الشرق ومحبوبته

وهل بنا حاجة إلى الأشادة بذكر المطربة الملقنة ، وقد سجل التاريخ اسمها في صفحات الخالدين ؟ كلا ، فهي ، بما خصها الله به من المواهب ، كريمة السمعة ، ذائعة الصيت

إنما الذي ينبغي أن يتبادل الناس عنه ، معامرتها في الحياة التثيلية ، وأثرها فيها وفي المجتمع ، وما يترتب على هذا الأثر من العوامل الباعثة على التشجيع أو التثييط .

أما نحن فلا نردد في أن عبقرية أم كلثوم التي ضمنها لها العلاء والرفعة ، والمواهب التي فضلت بها أئندادها ونظراها ، ستكفل لها السيادة أيضا في حياتها التثيلية .

ومن رأينا ، أن الأنة لا تقصر جهودها على التثيل السينائي ، بل تخصص بعض هذه الجهود للأوبرا المسرحية المدعمة على الأسس الفنية الصحيحة ، وهناك تحي فنا أماته الجود في مصر ، وتكون بذلك قد أدت لبلادها خدمة تكسبها الحمد ، وتخلد لها المجد .



## لِلْبَاقِدِ الْفَتَى

### زكريا في المحطة المختصرة

زكريا أحمد ملحن له إنتاج فني يغبط عليه . وموسيقى يتلبسذ عليه كثير من المطربين والمطربات . فيقدم بالأدوار والمنولوجات ، ويزودهم بالطقاطيق والقصائد يتغنون بها هنا وهناك .

ولقد غانا في مساء الأحد ٣ الجارى ، ولكن ليس في المحطة الكبرى ، التي يغنى فيها تلاميذه وتلميذاته ، بل في المحطة الإضافية التي أنشئت في الموسيقى ، مرضها ، وشخصت دأها ووصفت دواها ، ولقد مضى على ذلك نحو شهر ، كنت أعتقد بعد مروره أن المريضة قد من الله عليها بالشفاء ومنحها نعمة العافية لولا أنى رأيها الليلة ، واحسرتا ، وقد اشتدت عليها الحى . وارتفعت حرارتها ارتفاعا مروعا ، حتى بلغت الاحتضار وأسلبت الروح . أو تعلم على يد من ؟ وبحضور من ؟ على يد زكريا وبحضور زكريا . فكان هو الليلة - وأأسفاه - ضحيتها أو هي ضحيته ، اسمعوا - رعاكم الله - هاأنذا أحدنكم بما جرى بدأت وصلته كما تبدأ جميع الوصلات فكانت التقاسم والبشرى والموشح . وما أن استهل الأستاذ زكريا غناهم بموال من قدم السبت لقي الحد قداده ، الذى أحسن انتقاده ، وما كاد يغنى غير مطلعته حتى اضطربت المحطة ووهنت أعصابها فصرخت صرختين متواليتين وقف بعد ذلك نبضا وأسلبت بذلك روحها ، فتوقفت الأذاعة وفسد معنى

الموال ، وغاب أمل زكريا الذى قدم ، السبت ، ولكنه مع الأسف لم يجد أحدا . ولقد والله أشققت عليه ، كيف أن وصلته الليلة تصاب في صميمها ، وتموت في مهبها ، ويترموها فتتعطل إذاعتها مأسوفا عليها من جميع المستمعين . وما الحيلة وقد وكل بالأستاذ إلى المحطة الصغيرة المريضة التي تموت وتحيا في كل يوم غير مرة .

فيا أولى الأمر في المحطة . إن دافنى الضرائب يلتزمون اتباع سياسة أخرى تنهض على بذل المال بسخاء ليس فقط في تنظيم برامج الأذاعة وتدعيمها والتجديد فيها ، بل بتحسين قوة المحطات وتدعيمها بما يكفل عدم تكرار مأساة زكريا .

### جرجس سعد والنأى

من خير من أنجبهم للموسيقى العربية الكنيسة القبطية الارثوذكسية . نشأ ، عريقاً ، فيها يشدوبأغانها . ويرتل ألحانها ولكنه اعتزل أخيراً عمله فيها وخرج إلى حيث عكف على نأيه يودعه فنات صدره فيخلب لبمستمعيه بعزفه الموفق الحنون . والنأى كما نعرف أندم آلة موسيقية للتغنى عرفها التاريخ وهى الآن خير ما يتحلى به . النخ ، المصرى . هوانه قليلون ، ومحتفوه عديدون ، لذا فانك لا تسمعه إلا في التخت الحافل والحفل الكبير

وجرجس نسمعه مع الأستاذ صالح عبد الحى في كل إذاعاته

تستغرق في الغالب بين عشر دقائق وخمس عشرة دقيقة ولا نقد أجور المذيعين وارتماها للأجانب وقلنا للوطنين فليس هذا موضوعنا الآن وإنما الذي نلاحظه أن كثيراً ما تمتدى الأذاعة الأفريقية على الأذاعة العربية . فتهب منها الزمان والمكان فتسمع الأذاعة الأفريقية في المحطة الكبرى وتسمع الأذاعة العربية من المحطة الصغرى المريضة . كنا نقبل هذا إذا حصل مرة في كل أسبوع أعني يوم الأحد يوم العطلة عند إخواننا الأجانب . أما أن يتكرر ذلك في غير أيام الاحاد فهذا مانستكره من المحطة أشد إستكرار .

إذ قد سمعنا في مساء الخميس ٧ الجاري البرنامج العربي من المحطة الصغرى التي ضج الجمهور منها بالشكوى وغنى لنا فيها المغنون والموسيقيون على اختلافهم وغير ذلك سعادته منها على مضض في ليلة الجمعة ، التي يجب أن يعنى بأحيائها باعتبار أن اليوم الذي يليها يوم العطلة الرسمي الأسبوعي وأن الأقبال على سماع الراديو في هذه الليلة يزيد على غيرها . لذا كان يجب على المحطة أن تراعى شعور المصريين فلا تكيل للناس بكيلين .

### يحيى البليدي ويوسف حسني

شبابان فلسطينيان نزحاً إلى مصر واشتغلا بمسارحها وصالاتها ، واختلفاً في إقامتهما الطريفة هنا وهناك إلى أن أوصلتها شهرتهما إلى محطة الأذاعة فتصادقا وأذاعا فلاناً استحسان الجمهور نيلاً سريعاً يغبطان عليه .

سمعنا يوسف مساء ٦ الجاري فألقى علينا عدة منولوجات لا تمكن من تفضيل بعضها على بعض فكلها تطلق الأيدي بالتصفيق . إذا كان قد فأنك أن تسمع تلك الأذاعة فهأنذا ألخصها اليك ولك أن تحكم على الموضوع والأسلوب والألحان ( ١٠ ، منولوج : هات بالله هات هات مافي حد يقول خد كل الناس بتقول هات

وقتا قصيرا ، دقائق مدودة . وبالرغم من ذلك فانه يهرأذاننا بساحر شدوه في التقاسيم ، فيفتحهم النغما بنايه . ويفزوه مختلف المقامات ببنائه ، وينقل بك على أفانها ، ولا يلبث أن يخرج من حيث أتى ، وهو بين هذا وذاك يداعب تقوب الناي بأصابعه الدقيقة فتسمع الطرب والفن في كرم وفي سناء ، وهو إذا وصل بمرزه مع الفرقة إلى البشارف والسمايات والموشحات والادوار فانك تكاد لا تبين نايه وسط هذه الموسيقى ، فهو لا يزال الآلات في كل عرفها إنما تراه لا يظهر بنايه في أغلب الوصلات إلا ما يختاره من المقامات والزمات التي يهوى أن يدعها يوحى هذا الغالب المثقّب .

وبعد : فإذا كان هذا ناي جرجس ، وفن جرجس ، فلماذا لانسهم من المحطة في فاصل يؤديه وحده بعيداً عن قيود برنامج التخت وليال التخت ، كما نسمع كأننا منفرداً وقانوناً منفرداً ؟ ؟ لاشك أنها فرصة للرجل كي يتنفس فيها أمام الميكروفون في غير تكلف ويتوفر إلى نايه فيسمعنا ما لا يتسنى لنا أن نسمعه منه وسط جلبة التخت وشغله .

### حتى « الامتيازات » في الراديو

ما كان لي أن أتمشى بالحديث إلى ذكر « الامتيازات » ، ونحن هنا كما سبق أن قلنا مراراً مقيدون في نقد الموسيقى والأذاعة وما يتصل بهما من شئون ، لولا أن محطة الأذاعة جرتنا إليه جراً .

ولقد ترددنا في إثارة هذا الموضوع ، بادي الرأي ، حتى إذا فاض الاندأ اضطررنا إليه اضطراراً .

نعم « الامتيازات » في محطة الأذاعة . والامتيازات معمول بها في كل إذاعة ولنا والله نقد قصر وقت إذاعة الأخبار الخارجية باللغة العربية التي لا تستغرق أكثر من دقيقتين ، والسناء الذي تحف فيه المستمعين « باللغة الانجليزية » التي

## حفلة تركية

يعد نكرانا للجميل غطنا فضل الموسيقى التركية على موسيقانا ، إذ كانت ولا تزال الأثرة الفنية الإزخرة بالشارف والساعات ، والمورد العذب الذي يفترق منه كل المشتغلين بالموسيقى الشرقية ، لذلك كان لزاما علينا أن نرحب بالحفلات التركية والأذاعات التركية والموسيقى التركية .

أعدت لنا المحطة في مساء الخميس ٧ الجاري برنامجا تركيا قصيرا غنت فيه الآنة نادية أراكسى وصلة من مقام « حجاز » بدأت بتقاسم قانون من « كيجام جلايان » كانت كلها طرب وشجو وبشرف « حجاز سالم بك » أدى بنجاح ثم غنت بعد ذلك الآنة : « صيزلايان قلبى صلاح الدين بك » .

ثم قطعة أخرى . يعلم نه بروسه في يسارى عاصم بك انقره قوشمه سى ، من مقام حجاز كار

وسمعا بعد ذلك تقاسيم عود امتازت « بالزخم » القوى والقفلات التركية المشهورة ثم غنت لنا أيضا « بارده كره رك أيتدم ياريك نورس بك » .

وكان أن سمعا بعد ذلك بعض التقاسيم على « الكان » على نوع من « الحب » كان جميلا حقاً وبالجملة فقد كانت الوصلة ليس فيها ما نأخذ على القائمين بها إلا ارتفاع صوت الآلات على صوت الآنة وهو كثيرا ما يقع فيه بعض الفرق ، وما عدا ذلك فكل شيء في الحفلة نال إعجابنا خصوصا صوت الآنة نادية فقد كان سليما شجيا

## ليلة نصف شعبان والراديو

ولماذا لا تنضم محطة الاذاعة بما يدل على أنها شاركت المسلمين في هذه الليلة المباركة التي يفرق فيها كل أمر حكيم ويرمى ؟  
نعم فقد شامت أن تشترك بنصيب في إحيائها فأنت بفضل الشيخ محمد الصني وقت صلاة المغرب ينلو لنا القرآن الكريم بصوته الرخم

المعنى رائع فالرجل يشكو كثرة الطلب ونقص الأيراد وما يصاب به أغلب الناس من عدم الموازنة بين الأيراد والمصروف وهو يعدد تنوع الطلبات وكثرة الدائنين وهو نقد اقتصادى له معناه في كل منزل . وهو مصاغ في لحن مقام « راست » ملحن بشكل يدعو إلى التناهد لامتزاجه بمعناه قلباً وقالباً .

٢٠ . منولوج « روتى روتى » يبيب فيه اللبايدى بالناس أن يعملوا ويكدوا ويثابروا ، وفيه دعوة جريئة لترك الهم واعتزال التفكير فيه ، فضلا عما يجب على المرء أن يتخذ عدته لدرء غوائل الزمن . ولحنه من مقام « نهاوند » يغلب فيه الحركة والنشاط .  
٢١ . منولوج « صغرها تصغر » قصرها بتقصير تخنها بتخن ، ومشيا بتمشى ، كبرها بتكبر . .

يحمل هذا المنولوج معنى كبيرا يكفى أن تتلسه في هذه الكلمات السابقة التي يتكون منها مطلعها فضلا عما يحويه من النصيح والأرشاد في عدم التحدث بسير الناس حيث لا بد ألا يتم المرء إلا بشئونه . كل ذلك تجده في لحن سهل جميل من مقام راست

٤٠ . منولوج « حط في الخرج » وهو يدعو في تودة الى أن كثيرا من الأشياء ليس لها قيمة في الوقت الحاضر فجدير بها أن توضع في الخرج حقيقة وضرب لذلك أمثلة عديدة أهمها أن يوضع « الزعل » أولا في « الخرج » ولعله بذلك يعبر عما تدعو اليه إحدى الروايات التثيلية المشهورة « احزموا همومكم واللحن من مقام « راست » منسق مع المعنى أروع تنسيق

فذه المنولوجات الناجحة التي يلقيها يوسف حسنى هي من وضع يحيى اللبايدى ومن تلحينه ، فالمواضيع عالية في الاجتماعيات والاقتصاديات والأدب وما يزيد في نجاحها تفاؤها بالهجة السورية المحبوبة التي تعلى لها لونا خاصا لا يتجدد في منولوجاتنا فلهما الشكر ولهما التناهد

ومتأن كنا جلوساً لتأدية الدعاء ، وجاء بعدهم القراء فضيلة الشيخ محمد رفعت يرتل بعض آيات الذكر بعد صلاة العشاء ، فبُطت آياته على القلوب والأفئدة وحلها صوته الفريد المتع في جو هذه الأدعية قالت عند سامعيه كل روعة وجلال . وما انتهى فضيلته من التلاوة حتى قدم لنا المذيع الآسنه ليلي مراد ، حيث قد شامت القدرة أن يصادف غناؤها هذه الليلة الموسمية المقدسة . فقد غنتنا وصلة من مقام . راست ، غنت فيها دور . ياما الفؤاد في غرامك ، من تلحين شيخ الملحنين الاستاذ داود حسن ثم منقطوعة . حيدت وشفت كثير وقليل . تأليف الاستاذ زكريا . وحقاً فقد حققت الآسنه هذه الأذاعة ماسبق أن تنبأناه لها من نجاح وتوفيق يشهد بذلك مرونة صوتها وتمكنها من تأدية المقامات والسيطرة على النغمت وكذا الجود المشكور الذي تبدله لأرضاء موسيقيتها وجمهورها والاستاذ والدها .

اماد الله هذا العام على الأمة المحمدية بالخير أجمع

## كشك الموسيقى

رحم الله كشك الموسيقى بحديقة الأزكية ، ورحم الله الهيئات التي كانت تنهج إليه ، وتجتمع عنده ، لتنظيم صفوفها وتبئية شئونها ، ورحم الله زماناً كان فيه كشك الموسيقى ، مكان الاجتماعات ، ومصدر الاحتجاجات ، ومطلب الحقوق والواجبات ، وجمع الراسبين في الدرجات ، المتادين بضرورة عقد الملاحق وإعادة الامتحانات .

تاقت نفسى لزيارة كشك الموسيقى هذا في يوم تعرف فيه الموسيقى لأشهاد ما يجري هناك عن كتب . فوجهت بعد ظهر يوم الجمعة الماضي إلى حديقة الأزكية حيث كانت تعرف موسيقى مدرسة البوليس برنامجاً حافلاً ، وصحبت إليها نجلي الذى ملّ معى الاستماع إلى الراديو فذهبنا إلى هناك وما أن قربنا من الحديقة حتى كدنا نحرم ألا - موسيقى هناك لعدم ثبوت أى دليل على ذلك . فالحديقة خاوية لا أثر للناس فيها فقلت لصغيرى أخشى أن أكون قد كذبت عليك إذ يظهر أن الموسيقى غائبة ، وان الحديقة اليوم لا تستقبل أحداً من هوايتها . كنا قد وصلنا تجاه أحد أبوابها فسلنا أحد الحراس عن الموسيقى فقيل لنا إنها موجودة . دخلنا وجلسنا في برمانها ولم نصادف فيها أحداً إلى أن وصلنا إلى . كشك الموسيقى . وهناك وجدت

الموسيقى تبدأ العزف وقد انتشر حولها بعض الحدم والأطفال . هالتي ما رأيت من قلة النظارة والمستمعين قلة تدعو إلى التساؤل والحيرة ، ولكنى لم ألبث أن زعمت أن هذه الظاهرة عليها أن الوقت مبكر ، ولا بد أن يشتد الزحام بعد ساعة . مرت الساعة وزادت . والموسيقى تعزف والأطفال فرحون يرقصون هنا وهناك ولكن العدد لم يزد واجمع لم يكتمل .

فأين رواد الحديقة عصر الجمعة الذين كانت تزدحم بهم ؟ وأين طوائف الطلاب الذين كانت تعج بهم ؟ وأين طلائع العائلات التي كانت تنشر فيها ؟ وأين فئات الموظفين الذين كانوا يتسابقون وأصدقائهم إليها ؟ وأين وأين ؟ إذا كان الراديو ، قد أسمعهم سماعاً وعزفاً ، وملاً وقت فراغهم فلزمو البيوت أو المشارب واعتزلوا الحدايق بموسيقها الخلية وطبيعتها الخلابة . فيجب ألا ينفضوا عن الحدايق واجتلاء شناسها وسماع موسيقها التي تتجاوب أصدائها بين النضون والأفان حيث الطبيعة زاهرة ، فلا تعود ترى هذه الحديقة بظهورها القاتم الكئيب . وما يقال عن حديقة الأزكية يقال عن حديقة الحيوان وحديقة الأحماك وماشاكلها . أيها الناس لا تحرموا أنفسكم وأولادكم من ارتياد الحدايق العامة وسماع موسيقها وإلا فوتم عليكم وعليهم واجبا من أقدس الواجبات

## تلاميذ المعهد

يحدو بى إلى التحدث عن تلاميذ المعهد ما فكرت فيه وأنا جالس إلى مكتبي الليلة فقد عرضت أسماء المطربين والمطربات الذين يذيعون في محطات الأذاعة المصرية فاذا بى أجد أغلب هؤلاء ممن درسوا في المعهد ونالوا فيه ثقافتهم أو تلبذوا على أسانذته . وسواء أكان هذا أم ذاك فإن المعهد ليعتبط إذ يعمل لإخراج فئة من الناس يحملون لواء الفن على ضوء العلم والعرفان ويسعى جده لأعدادهم إعداداً خاصاً يجعل لنا من كواهلهم رواسي فنية لأجيال القادمة . وأحسب أن أبناء المعهد جد عالين أنه مهما يبلغ اتصالحهم بالمعهد أو بأسانذته فإن « الناقد الفنى » لا يرحم منهم أحداً إن أخطأ أوساد ، ولا يغفل محسناً نصح أو أجاد

# برنامج الإذاعة الموسيقية

من السبت ١٦ نوفمبر لغاية السبت ٣٠ منه

السبت ١٦ نوفمبر سنة ١٩٣٥

مساء : نجيب رزق الله وفرقة

الآنسة حياة محمد

الأحد ١٧ منه

صباحا : فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر

مساء : الشيخ على الحارث

الاثنين ١٨ منه

صباحا : فاضل شوا

مساء : السيد نادره

ابراهيم حموده

الثلاثاء ١٩ منه

مساء : رياض السنباطي

الأربعاء ٢٠ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : فاضل شوا

صالح عبد الحى

منولوجات فكاهية - يحيى اللبائدى ويوسف حنى

الاثنين ٢١ منه

صباحا : فاضل شوا

مساء : عبد الغنى السيد

الآنسة ناديا أراكسى وأغاني تركية،

الجمعة ٢٢ منه

صباحا : حسن درويش يانؤ منفرد

ظهراً : أوركستر الشجاعى

مساء : حسن الملوانى

السبت ٢٣ منه

مساء : محمد صادق

الأحد ٢٤ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : احمد عبد القادر

الاثنين ٢٥ منه

صباحا : كان منفرد . فاضل شوا

مساء : الآنسة لى مراد

الثلاثاء ٢٦ منه

صباحا : سامى شوا . كان،

مساء : الآنسة سعاد زكى

رياض السنباطي و عود منفرد،

الأربعاء ٢٧ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : صالح عبد الحى

منولوجات فكاهية - يحيى اللبائدى ويوسف حنى

الاثنين ٢٨ منه

صباحا : كورس الكحللاوى

مساء : الآنسة خيرية يوسف

مساء : محمد بدوى ومحمد الصبان ، فرقة موسيقى اليدالمصرية

الجمعة ٢٩ منه

ظهراً : أوركستر الشجاعى

مساء : السيدة آمال

ابراهيم عثمان

السبت ٣٠ منه

مساء : حسن سلامة

حياة محمد



## موزار

MOZART

غير سابق معرفة ، فلما لقيه أكرمه ووعدته أن يبذل جهده في خدمته ومساعدته ، وهذا يوسف سوتنفلز ، صديق القيصر وأمينه المخلص ، يتلقى موزار بأبلغ تحية وأكرم إجلال ، فهل كان ذلك كله مصادفة وعفوا ؟

كان موزار لا يزال يحمل في جيبه بطاقة سوتنفلز ، كبير أمانة القصر . وطالما كان يخرجها ليقرأ ما عليها من الألقاب التي يتمتع بها الرجل في خدمة مولاه ، فخطر له أنه لا بد من أن يرسل لوالده تلك البطاقة في سالسبورج ليعلم الوالد أن ابنه ليس مستهترا عرييدا يهوى البطالة ويقتل وقته في أحضان الفتيات ، بل يقضى ساعاته مع أكابر رجال الدولة في أنبل المجتمعات ، لعل والده يقطع عنه سبيل الانتقاد الذي يغمره به يوما بعد يوم .

في ضحى أحد الأيام الأخيرة من الشهر تلقى موزار كتابا من السيد إركو يدعو فيه لمقابلته في تمام الساعة الثانية عشرة للتحدث إليه في أحد الشئون ، فلما فض الرسالة ووقف عليها قال للرسول

- وأخيراً وصلت .. لقد انقضى زمن طويل ، قل لسيدك إنى سأكون عنده في الوقت المحدد .

١٣

طال انتظار الفنان لقبول المطران استقائه ، فلما انقضى الأسبوع ، حار في تفسير هذا الأبطاء ، وتعليل أسبابه . ثم هو لم يقترب طوال تلك المدة من قصر المطران ، بل تيات له الفرصة لتلبية الدعوات التي وصلته ، فزار مرتين السيد روزنبرج مدير التياترو الألماني ، وأسمعه قطعته الأوبرا « ايدومينو » وهي أوبرا إيطالية لحنها موزار ، ومثلت بمونيخ فالت حظاً من الإعجاب والاستحسان معدوم النظير ، ولقد أعقد عليه المدير المدح والتناء ، وشمله بالولاء والاحترام . هذا المدير صديق حميم للقيصر ، إذن أفلا تدل هاتان المقابلتان على ما ينتظر موزار من المستقبل المزدهر ؟ ما من شك في أن المدير كان يبلغ جلالته أخبار كل مقابلة . ومن أهم الظواهر في ذلك الوقت أن ظهر بنته صديقان من خاصة أصدقاء القيصر ، واهتما اهتماماً شديداً بفن موزار ، أليس ذلك مبعثاً للتفاؤل . وظاهرة أخرى أدعى إلى البشر والارتياح ، تلك أن فانسوتين مدير مكتبة البلاط الفيئاي دعى موزار لزيارته ، على



- لماذا ؟

- لأن في صيغتها لونا من الكبرياء كان يجب أن تتحاشاه ،  
لو أنى رفعت استقالتك على أسلوبها لطردنى المطران ، فإذا  
أيت أن تغير أسلوبها فسلمنا إلى أنجل باور لأنه أول حساسية منى  
- أيها السيد ! هذه الاستقالة يجب أن تجرى بجرها الطيبى  
- طبعاً ، ولا ريب ، ما دمت مصمماً على ترك الخدمة  
- يجب أن يجرى الأمر وفاق المتبع ، فما أريد منة ولا  
إحساناً ، ولا أبغى فضلاً من أنجل باور . سأغير صيغة الاستقالة  
وأنظر ما يكون بعدها

ثم موزار أن يخرج فاستوفقه أركو واستحلفه أن يستقبل  
من الاستقالة ، ويعجل بالسفر إلى سالسبورج ، فقال موزار :  
- وما يفيد ذلك اليوم إذا كان لا بد أن أستقبل بعد أيام ؟  
إن المرتب الذى أنقاضه لا ينهض بقدرى ولا خدمتى  
- كيف ؟

- أجل ، لا أستطيع أن أعيش هادئ البال مطمئن ، ما لم  
أنقضى مرتباً يكفل راحتى ويصون حياتى ، ويستوفى مطالب  
الحياة فأتفرغ إلى فنى والابتكار فيه ، فإذا أقنعنى المطران بهذا  
المرتب فانى على استعداد أن أسافر اليوم

- موزار ، يا حبيبى ، ثق أننا لا نستطيع أن نفرط فيك .  
واعتقد أن المطران يرحب بالتحدث إليه في هذا الموضوع ،  
واعلم يا صديقى - همساً فيما بيننا - أن المطران يقدرك قدرك ،  
ويعتمد على نبوغك في فلك ، وإن كان يظهر بغير ذلك

- سبحان الله ! لعل آية اعتماده على جده في تشويه سمعته  
وخفض ذكرى ، ولكن كن على يقين أنه إنما يسيء إلى نفسه  
فإن نبلاء فينا ، على بكرة أبيهم ، يمتقونه ، ويعتونه قسيساً يهلك  
بين الكبرياء والغرور

- أنت قاس في حكمك ، يا موزار ، شديد الوطأة على ..

- ثق ، يا سيدى ، أن هذا الرجل لا يستحق أن تفكر فيه

انصرف الرسول فأسرع موزار إلى كونستانس ودخل  
عليها المطبخ فخلته باسمته مستبشرة وقالت :

- أخيراً تصبح حراً ، وافرحاً ، وافرحاً  
- استقبل الفرح هوئلاً ما ، لا يزال الأمر مُثَقِّلاً ...  
ماذا تصنعين ؟

- أجهز غداك ، فصِّف الطماطم في المصفاة  
- لا بأس ، هات .

- خذ أولاً الفوطة والبسها فانى لا أطيق أن توسخ هذا  
والفراك ، الجليل  
- سأخلع هذا الفراك عاجلاً ، يا عزيزتى

\*\*\*

وما أن أقرب الظهرك حتى أسرع موزار إلى أركو ، فاستقبله  
باللطف كل اللطف ، والراحة غاية الراحة ، ورجاه في أدب  
واحترام أن يجلس ثم قال له :

- موزار ! كيف حالك يا صاحبي ؟ أرجو قبل كل شيء أن  
يتسع صدرك للحديث فلا تجعل لليباح إلى نفسك سبيلاً  
- أنا هادئ يا سيدى ما دامت المسألة تنتهى بسلام ..  
ذلك كل أمل وفيه كل سرورى .

أخرج أركو من جيبه الاستقالة وقدمها إلى موزار  
مشفوعة بمصاريف الالتقال

- ما هذا ؟ إذا كان كل شيء قد انتهى ، فما معنى هذه  
الثقود ؟

- يا عزيزى موزار ، يؤلمنى أن أتدخل في هذه المسألة ، قابل  
أنجل باور وناوله هذه الأشياء فإذا انتهى الأمر فانى سأسترد  
الثقود .

ملك الذعر موزار فتخلج بصره في السيد أركو ثم صاح ،  
في حلق وغيظ

- أية فعلة أنت ؟ ألم تقدم الاستقالة إلى المطران ؟

- كلا .

- دع هذا، يا صديقي، واستمع إلى... إن والدك كتب  
إلى يشتكى منك  
- لا بأس، ثم ماذا؟

- صديقي يا موزار، أن القوم هنا يفررون بك، فهم  
يخصونك، يادى الرأى، بالنساء والتبجيل، ثم لا يلبثون أن  
يقتضوك شيئاً جديداً

- وهذا هو الذى أسعى إليه، أطلب قوماً يقتضونى كل  
يوم فناً جديداً. هنا مثار العبقرية ومجئى النبوغ، على أنى  
أريحك أيضاً من هذا الخاطر، فلن أديم الإقامة فى فينا،  
وأعرف كيف أنتقل بمجهودى... إيتى يا سيدى رجل إذا  
أحسنت معاملته كان خير رجل فى الوجود

- لهذا يمتدك المطران مغروراً  
- للمطران ظنه وتحمينه، أما أنا فلا أحتمل بعد اليوم  
مهانة ولا تحقيراً

- ولكن أما رأيت أن واجبى يقتضى أحياناً أن أتقاضى  
عن كلمات خبيثة وعبارات قاسية؟  
- بلى رأيت، ولكنك تعلم علة تحملك سوء والأذى،  
وأنا أعلم سبب عدم احتمالى..

ثم همز أكتافه وخرج دون أن يلتفت إلى محدثه، فتملكه  
الغضب وكادت تلهب عيناه شراً وقال:

- أيها الولد الوقح، سأوديك إذا التقيت بك مرة أخرى  
ولقد قصد إلى حجرة المطران يضع بين يديه مدار الحديث  
وبفضل الموقف. ولقد تذرع السيد أركو بالنظم والتقاليد  
المقررة فى السراى لِيَمْتَلِئَ موزار ويحول بينه وبين ترك الخدمة  
فلم يفلح لأن تصلب موزار أفسد عليه كل تدبير ومحاولة، وإذن  
فلا بد من المحاولة ورفض تقديم الاستقالة للمطران بمعاذير  
مرتبلة، ظاهرها حق وباطنها تليفق

ظلت هذه الحال إلى شهر يونيه، غير فيها موزار صيغة

استقالته ثلاث مرات، وحاول مقابلة المطران خمس مرات  
فأخفق، وما لبث أن ذاع فى المدينة أن المطران قرر العودة إلى  
سالبورج، وهذا الخبر أكده كليناير إلى موزار  
فى صباح يوم بديع من أيام يونيه برح موزار منزله، وما  
كاد يخطو عتبة الباب حتى واجه كليناير الذى بادره بالتحية  
والقول:

- سلام الله يا موزار، كنت قادماً إليك، ولقد أرحتى،  
على الأقل، من ارتقاء السلايم  
- أسعد الله صباح سيدى البارون، ماذا جدّ حتى يتكلف  
السيد هذه المشقة؟

- سنسافر غداً، نحن جميعاً، فهل سترافقتنا فى هذا السفر؟  
- كلا، ولو أعطيت ملك الدنيا، هنا سأقيم، وهنا أحياء  
وهنا أموت... ولكن ماذا طرأ حتى تقرر السفر بفتة؟

- الله وحده يعلم، لقد أصاب الرجل مَسٌّ، ولعلك أعرف  
به منى

- أعرفه جيداً، ولكن ماذا تم فى مسألتى؟  
- موزار، لا تلتنى، إن مسألتك لا تزال معلقة... لم تنته  
- لم تنته؟ ونى.. ونى!!

- إنما جئت لأودعك شخصياً فأنت عزيز علىّ، وربما جاء  
إليك أركو

- لماذا؟ ليرد إلى الاستقالة، على ما أظن؟  
- هاهى ذى استقالتك، خذها

فصاح موزار مغضباً ورمى بالورقة إلى الأرض وقال:  
- يا سيدى البارون، أى شئ يوصف به هذا العمل؟ أطلب  
الاستقالة من زمن بعيد فلا يفصل فيها، ثم ترد إلى فى يوم  
السفر بالذات؟ ألا استهتار معنى أقسى وأشد من هذا؟

- أحسبهم، يا موزار، يمثلون دوراً خفياً يغيب عنى تفصيله  
لأنهم لا يطلعون على أعمالهم جميعاً

- أنا على يقين من ذلك يا سيدي البارون، فأنت رجل شريف كل الشرف

- وكرجل شريف، يا موزار، أهنتك على موقفك وثباتك ورجولتك وحديد عزمك على البقاء هنا، وأنتى لك السعادة كل السعادة في حياتك المقبلة وأيامك المزهرة وثق باني كنت ولا أزال وسأظل وفيًا لك مخلصاً أميناً

- لك شكرى تنطق به مشاعرى وحواسى ياسيدي البارون، ولكن أراشدى بحكمتك ماذا أصنع إذا سافر المطران ولم أتل منه رداً؟

- أكتب طلباً جديداً يتضمن محاولتك منذ أربعة أسابيع أن يفصل في استقالتك فيأطولونك بدون سبب وجيه، وتناول هذا الطلب الجديد المطران يبدأ

- من لى بذلك؟ ثم إنه يطردي  
- وما يضريك طردك؟ إنه إن فعل هذا تكون قد حصلت على الاستقالة وهو ما تسعى إليه

- لكنى أريد موافقة كناية، يا سيدي البارون  
- قد يوافق كتابياً ما دامت الأسباب معقولة، غير أنى أنصح إليك بالأسراع فإن الوقت ضيق وليس فيه متسع  
- أعمل بإرشادك مرحاحاً، يا سيدي البارون

ثم تماقت الرجلان وقتلاً بعضهما بعضاً، وعاد موزار إلى بيته فكتب استقالته من جديد، وقرأها على كونستانس وقال :

- ماذا ترين فيها يا عزيزتى، أهى أيضاً شديدة اللهجة؟  
- كلا، لا تطلب الاستقالات في رقاع من الحرير

فرح موزار وأسرع إلى شارع سنجر حيث اعتزم أن يقابل المطران في حجرته التي لا يدخلها شئ من رحمة الله، وهناك قابله، في البهو، السيد أركو الذى بادره القول في لطف ومودة مصطنعة :

- كنت على يقين، يا سيد موزار، من تشريفك ولو مرة قبل سفرنا

- لقد صدق يقينك، وها أنذا أود أن أقدم استقالتي نهائياً  
- أصحح أنك مصمم على ترك الخدمة؟  
- كل التصميم، وليس لأحد أن يحول بينى وبين رغبتي  
- المطران لا يريد أن يقيلك

- يجب أن يقبل استقالتي، سأتحم الباب عليه  
- ليس في قدرتي أن أتعمل مسئولية ذلك، فلا أسمح لأحد أن يضايقه بدون علم سابق

- إذن أبلغه أنتى أطلب المقابلة وقل له إننى أصر عليها  
- أمر المطران ألا يقابل أحداً قبل السفر، ولا أستطيع، من أجلك أن أعالف الأمر

- هذا آخر يوم أبها السيد ومحال أن أنتظر أكثر من ذلك ولا بد من حصولي على موافقة المطران على الاستقالة قبل رحيله

- لن تحصل عليها  
- من الذى بمنعنى ذلك؟  
- أنا...

- أنت؟ وما شأنك أنت إذا أردت أنا أن أستقيل؟ أفسح الطريق من فضلك

- موزار، أقصر، واحبس لسانك فقد تحملتك كثيراً  
- ما أطيّب قلبك أيها السيد النبيل...

- أنا مشفق على عائلتك التي ستجلب عليها الشقاء بحماقتك  
- علم الله ما هذه بينتك، أيها السيد الرحيم! إن أمر أسرتى عائق بى ولا شأن لك فيه

وغضب السيد أركو حتى خرج عما ينبغى لمثله من الحلم والوقار، وقال :

- ألا تخجل من وقاحتك؟ يجب أن تحافظ على الاحترام

المفروض؛ وأن تعرف للناس مكائهم، من أنت، وما مكانك؟  
- أنا موزار، يا سيدى، وأنت السيد أركو، ولك وحدك  
أن تتبين الفرق بين الرجلين

- يا لله! ولد سافل

- ولد! أقول ولد؟ أيها السيد، لا لوم عليك فانك غادم  
أمين تعلمت من سيدك السفاقة وسوء الآداب، حسبنا هذا،  
واعلم انه لا بد من مقابلة سيدك ولو اقتحمت عليه معقله  
ثم تركه موزار واتخذ طريقه إلى غرفة المطران، فنهض  
أركو ولحق به، وأمسك من ياقة سترته وقال:

- إلى أين؟

- دعنى... إلى المطران، إلهك وإله أمثالك العجزة  
المتواكلين

- مستحيل أن تقدم استقالتك، أفأهم أنت؟

- أنا حرفياً أفعل. ولا بد أن أناط طلبى

هناك جذبه أركو إلى الباب الموصل للخارج ورفض  
موزار بقدمه فلقاه على الأرض وأغلق الباب وهو يصخب:  
- هذه استقالتك أيها الولد الوقع المنبوذ

نهض موزار من سقطة وهم أن يرد للرجل رفته، ولكن  
الباب كان قد أغلق واحتاط به بعض الخدم غالوا بينه وبين  
بلوغ غرضه، وهالك صاح وهو كالمحموم يتخبط من الحمى:

- سأرد إليك رفتهك، أيها الكلب القذر، ولو كنت فى

برج مشيد

وأسرع إلى بيته وارتقى فراشه يتعجب ويذرف الدموع  
عويل... لم تسأله كونستانس خبره، فان حاله أفصحت عما

هو فيه، وقد علمت أن شيئاً هائلاً لم يكن فى الحسبان قد وقع  
وأصابه أذاه، فأسرعت وأسعفته بشراب القمر هندی ليقوى  
القلب، وجلس إلى جانبه تدلك يده حتى هدأت أعصابه  
وانتظمت أنفاسه وغلغله النوم فنام، ولما اطمان من انتظام  
دقات القلب والتنفس تركته هادئاً وقامت حتى لا يزعجه فى

نومه قلقاً أو اضطراب. تركته وقلها يكاد ينفطر، فلما أقبل  
الظهر، حاولت أن توقظه، فى لطف ولين، قبل أن تعود بقية  
أفراد الاسرة، فاقتربت من سريره وهو نائم يتنفس فى أحلامه،  
فاتتجت فى نفسها تقول:

- مسكين، يا موزار، ما أطيب قلبك، وأرق عواطفك،  
'خلق' كالزهر منتشر الأرج فائح العبير

ثم انحنت عليه فى حنان حتى لمست شفتاها شفتيه، فاستيقظ  
من حَرِّ أنفاسها وضربها إلى صدره، وهى تحاول التخلص،  
ويقول:

- كلا يا كونستانس، لا تبعدى، فأنت كل ما أملك من  
نعيم الدنيا

- موزار! أرجوك...

- كونستانس، أنت التى تفضلت فمتحتنى القبله الأولى،  
فيجب أن أبادلك الاعتراف بالجميل

\*\*\*

لم يكن من طبع موزار أن يميل إلى الشغب والمشاحنة  
والنضال، فقد خلق طيب القلب مرحاً متساهلاً ينسى الأساءه  
ولا يحقد على مسيئه. وكان حزيناً يذيه الخجل، ولولا ما  
لقبه من المعاضده والتشجيع فى فينا لظل حياته أسيراً للمطران  
يرفل فى أغلاله وقيوده

تفتحت عينا موزار، بعد إكبار نبلاء فينا له، فليس الحرية  
وصمد للمطران يذيقه النصة فى تمتنت و صلف، ذلك أن النبلاء  
رفعوه إلى مصافهم، فأيقن أنه يستطيع أن يلبأ إلى فنه وحده  
فيعيش سعيداً مرموقاً

ولقد استلأت نفس موزار بعظمة الفن، وأدرك أن  
أركو لم يكن إلا غادماً وضيع النفس دفيه الشئشئ يكسوه  
ثوب نبيل يشف عما تحته من الحفارة والدنس... هذا الأركو  
رفسه، فكان كالبهايم أو أخصر حنكاً، وإذن فلا بد أن يعرف  
نبلاء فينا إلى أية هوة من الحضيض ينحدر بلاط السابورج.

شكر أو إعجاب، بعد أن تناقل الناس الحديث عنها بالثناء والتعجيد، أو يكفني شره. ولكنه جازاني شر الجزاء، فكان لي التأنيب والتوبيخ، كما أن كان يخاطب كافراً من أبناء الألقوة والدروب، وصاح في وجهي، «أغرب عني أيها القنذر، سأجد كثيراً غيرك يخلصون في خدمتي». أهابني المطران مرتين، ولكنني لم أجعل لهاتين الإهاتين تأثيراً في عملي، بل صانعت جهدي، وزدت في نشاطي، فلم يزد ذلك إلا غلاظة وعسفاً، وأهابني للمرة الثالثة، فبُست ورفعت إليه استقالي، فحال دون إبلاغها إليّ أركو رئيس تشريفاته، ذلك الرجل الوضع الذي لم يتعفف أن يرفسني بقدمه، وسأتهز الفرصة لآرد الإهانة لصاحبها والمعنى الظاهر من هذا كله أن البلاط السالسيورجي في غنى عني وعن خدمتي، وثق يا والدي أنني لم أركب إنما، أو أقترف عملاً يتألم له ضميري. أو توبخني عليه نفسي، ولذلك فأنا سعيد لأن أنحمل مسؤولية عملي

إنك، يا أبي. أحسنت إلى جد الأحسان، فقد هذبت نفسي، ونميت عقلي، وغذيت مداركي، ورعيت مواهي، فجعلني إنساناً يسبح بحمدك ما عاش. أقبل يدك وأعاقق شقيقتي، وأقف نفسي على خدمتك، وأفني في حبك، وأظل دائماً ولدك المطيع.

فولفجانج أماديوس موزار

\*\*\*

اهتم نبلا. فينا، وفي مقدمتهم النيلة تون بمواساة موزار، وإدخال السرور على نفسه، ومعاونته في نسيان ما أصابه من عنت بلاط السالسيورج حتى نسي أو كاد، لولا رسائل أبيه إليه وكلها لا تشف عن ثقة بيارويه الولد لآيه من الحوادث، فكان يتوجع لذلك ولا يعرف له سبباً، غير أنه كان على يقين من أن هناك رجلاً يرسل آياه بموه عليه الحقائق، وقد اتجه ظنه إلى جلافسكي، أحد أصدقاء صباه، ذلك بأنه ما قابله مرة إلا ابتعد عنه

و يتبع،

فأهني الخبر إلى النيلة تون فوعده أن تطلع القيصر على ما أصابه وهو بطبعه يكره المطران ولا يطبق ذكره. ولقد واست النيلة تون موزار حتى حمرته بعذوبة ألقاها، وسلسيل حديثها، ونصحت له ألا يدع للغيظ سبيلاً إلى نفسه الطاهرة وسيأتي يوم ينتقم فيه من المطران وخادمه بوسائل أشرف وأشد وأنكى من رفسة القدم. طهارة القلب هي أشرف ما يقرب الإنسان من النيل، أما القسوة والغلاظة الوحشية فمن ميزات الحفراء الأرذال ما أشرفت شمس اليوم الثاني حتى كانت رفسة الرجل شائعة في فينا، تلوكها الألسن بالتقد الم على المطران ورئيس تشريفات بلاطه، وتصاح الناس بمقت المطران حتى أرغم على السفر دون أن يودع أحداً. ولقد شيعته أكبر صحف ذلك العهد فير ديار يوم، بسوط من العذاب والمرارة، فلم يصل إلى السالسيورج إلا وقد ذاع فيها أمره، واشتهرت سمجته ووحشيته، وذاع ذلك في جميع أنحاء الدنيا

ولقد خشي المطران، إن هو أصاب والد موزار بسوء، أن يتم له القيصر ويشد عليه، وهذا أخوف ما يخافه، فلا يود أن يشترك مع القيصر في خلاف تكون الغلبة فيه محققة للقيصر لذلك ظل ينسب الخطأ لرئيس تشريفاته أركو، ويرجع عليه باللام والتأنيب ليضلل القيصر، وقد كان في ذلك واهماً، فإن القيصر يعلم الحقيقة فلا سبيل إلى تضليله

كان هم موزار، بعد أن رحل المطران ورجاله الأراذل، أن يكتب لوالده، وأن يصارحه الحق ويضع بين يديه نصابه ويتبين بعد ذلك رأيه. فكتب:


والدي، يا أعز الآباء وأهمهم بولدي

كنت طمأن نفسي أن أعيش إلى جانبك مهما ضل المرتب الذي أتقاضاه، ولكن ما لاقته من المهانة والازدراء وعدم التقدير والاحتقار، كل أولئك بغضني في عيشة الخنوع والمذلة.. أحييت حفلة للطرائف نالت إعجاب الناس جميعاً، نيلهم وحقيهم كبيرهم وصغيرهم، فكنت أؤمل، على الأقل، أن يجاملني بكلمة



موشح یکنکار ضربہ ستہ عشر

تَرْفِيعُ الْأَسَاذِ بِشَيْخِ دُرُوسِهِ الْحَرَبِيِّ

32 

[illegible]

**M  
A  
I  
S  
O  
N**

# مَحَلَاتُ بُوزْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

السجل التجاري رقم ١٢٧

بناح إبراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر تلفرافيا بوزناخ بمصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجر وورش صناعة وتصليح وتجديد كافة أنواع الآلات الموسيقية وأدواتها  
متعهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

**B  
U  
S  
N  
A  
C  
H**

20. Rue Ibrahim Pacha Le Caire  
Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

## المبيع بالتقسيط

التعاون

شعار محلاتنا

الذي لا يزال متبعا

منذ تأسيسها عام ١٨٩٧

بدون انقطاع



بأقساط

شهرية

لا تتجاوز

جنيها وربع



unique est le saint esprit,  
et le louent tous les peuples  
Car sa miséricorde est puissante  
sur nous  
et sa justice, à Dieu  
Il sera à jamais,  
à jamais, Dieu  
dans les cieux à jamais  
et à jamais et toujours. Amen

5.

A. a) [Chant des garçons.]  
Hoyé (4 fois.)  
La croix, la croix, ô,  
puisse-t-il bien apparaître, hoyé,  
Saint Jean, hoyé,  
puisse-t-il bien revenir, hoyé.  
Courage, frères, hoyé —  
invitons-nous à manger et à

boire, hoyé  
Courage, grandes personnes,  
hoyé  
mangeant le mil blanc, hoyé.  
Courage, enfants, hoyé,  
les fèves pointent, hoyé  
Courage, bergers, hoyé,  
les fèves cossent, hoyé  
Hoyé, hoysasa.

b) [Chant des filles.]  
Saint Jean,  
à jamais roi,  
Jean arrive,  
il éclaire la place de l'assemblée.  
Froufrou, dites froufrou,  
mon froufrou froufrou,  
Faisons frou, faisons houp,  
ô filles, faisons frou.  
[Chant de l'épiphanie.]  
Celle qui est descendue, la

manne, celle qui est descendue  
à Jérusalem, qui est descendue  
du ciel il est descendu  
d'une Vierge il est né,  
ce qu'il a pu il a été.  
R. [Rogation.]  
Je demanderai, je prierai,  
à ma mère je demanderai.  
Je demanderai moi-même, je  
prierai moi-même,  
à ma mère je demanderai moi-  
même.  
Dans la cruche, dans la cruche  
si elle apporte de l'hydromel,  
moi. Ah, de l'eau je dirais.  
Dans le pot, dans le pot si  
elle apporte de l'hydromel  
moi, ah, de l'eau je dirais.  
Marie, Marie Marie,  
Marie qui éclaire l'obscurité.

# بنك مصر

يساعدكم على الادخار من أقرب وأضمن الوجه

بقسم بيع الأوراق المالية بالتقسيط

انصلوا

والأمان الموفور

والثقة الوطيدة

التخفيض المحسوس

استفيدوا

خابروا قسم التقسيط رأساً بمرکز البنك الرئيسي بالقاهرة وفروعه بالاقليم

وليس للبنك وكلاء ولا متجولون

sion au tam-tam. Relative aux constructions de Lalibéla en Abyssinie.

4.

No 554 Fragment de la liturgie de la messe en gheez. Morceau de récitation vocale entièrement en broderies et en ornements. Le début seul est déclamé à très haute voix ; la seconde partie va s'alanguissant pour se terminer pp. (Chanté par Agagnahou Engeda.)

5.

Nos 294 et 295 Le chanteur des *qeniés*, Abba Jérôme, a enregistré deux chants populaires de style profane, généralement exécutés par des voix de femmes et d'enfants. Ils sont l'un et l'autre en langue Tigrigna. Le premier (A), pour célébrer le Jour de l'an, l'extrêmement joyeux et alerte, avec une seconde partie pour l'Épiphanie d'où sont bannies les onomatopées du début (hoyé hoyé hoyé puis à la fin de A — *hoysasa*, *hoysasa*).

Le second chant (B) est une invocation pour obtenir la pluie et se termine comme nous l'avons remarqué plus haut à la manière de nombreux chants arabes, par ce hululement particulier des chants de joie.

## Traductions

Par MARCEL COHEN

1.

a) Père du monde, pour nous tu as préparé dans ta maison l'agape dans la mesure où tu es riche, toi, sans défaut ni interruption, et par la venue du fils plein de beauté et de grâce nous avons participé avec ton fils et sommes devenus une seule chair.

b) [Sorte de plaisanterie sur la doctrine : c'est la trahison de Judas qui déclenche finalement réalisation de la mission redemptrice.]

Adam et Eve n'ont enfants personne comme Judas leur fils

lorsqu'il a livré un agneau en leur faveur

car par Judas est revenu leur héritage qui était dans la main de l'Autre hallélouya (ter)

cependant que nous disons : nous ne serons pas privés du mariage du fils de la Vierge (bien !)

„O Seigneur, que sont nombreux ceux qui me tourmentent.“ [Fragment d'hymne ou psaume du rituel]

A, Un rabbi a adoré à minuit le Rabbi.

Est-ce qu'un doigt n'est pas plus grand qu'un autre doigt ?

Un Rabbi a adoré à minuit le

Rabbi.

Jeu sur les deux sens de Rabbi [rabbin et le Seigneur]

B. Elle lui a dit, la femme, lit de paralytique décrépité :

„Paralytique mon fils, comme je t'ai porté, porté-moi !

Elle lui a dit, la femme, lit de paralytique décrépité

La femme vieillie est soutenue par le fils qu'elle a porté ; le paralytique guéri emporte le lit sur lequel il était porté.]

A la fin de chaque partie ( A

et B ) trois mots parlés ( da rituel ? ) : „des gens du peuple dépourvus de justice“ ; puis après A : „ qu'on le récite “.

3.

[Qenié du type *wazième* exécution à la manière solennelle et compliquée dite *Sefas* ; Sujet demi-profane : éloge des célèbres églises monolithes de Lalibéla en Abyssinie, comparées au temple de Salomon.]

Salomon Lalibéla de la foi, de Rachel, qui êtes nés dans la grâce,

les prêtres sous tes pieds à Noël se sont prosternés.

et la construction de ton sanctuaire, que la regarde une créature du seigneur

en haut, en haut, tandis qu'il renverse la tête

en regardant s'est brisée sa nuque.

4.

Unique le père saint,  
unique le fils saint,

du même ordre que ceux de la notation byzantine, c'est à dire des signes diastématiques.

## Quelques remarques sur les disques enregistrés à l'Institut de Phonétique

(a). Dans les deux, toutefois les passages largement ornés de fioritures alternent avec une sorte de récit presque syllabique. Le mot «mālkam» ajouté à la fin du texte, et répété plusieurs fois par l'informateur est, en Ethiopie, la réponse faite par les chanteuses à la soi-disant improvisation du génie, sorte d'Amen servant d'encouragement au chanteur.

## 3.

1) Exposition coloniale de Paris

tervalles dits plus «efféminés» que ceux du Dorien sont l'un des nombreux exemples de ce fait constant.

Si, partant de ce principe, on compare le phénomène de la musique liturgique d'Abysinie au milieu des multiples formes de la musique byzantine, d'une part, et de l'extrême variété de modes arabes, de l'autre, on est tenté de conclure à une survivance fort lointaine. Trois modes en effet, seulement régissent la liturgie éthiopienne: le g h e e z, l' a r a r a y et l' e z e l. Pour classer exactement les particularités de ces modes il faudrait avoir en main beaucoup plus que nos documents actuels; mais la tâche ne serait pas impossible si l'on avait quelques informateurs capables de multiplier devant nous les exemples tirés du Deggwa (antiphonaire éthiopien) et surtout, en mesure de donner la signification précise des signes diacritiques employés concurremment avec les lettres, dans les manuscrits abyssins de langue gheez.

La série de chants éthiopiens enregistrés par les soins de l'Institut de Phonétique de la Sorbonne sur l'initiative de M. Marcel Cohen contiennent des fragments d'offices liturgiques — des qenié (poèmes soi-disant improvisés et chantés pendant le service religieux); quelques cantiques populaires en langues tigrigna, amharique et

galla; enfin un fragment de la liturgie de la Messe en gheez, la dernière prière avant l'anaphore.

Au point de vue du genre il serait intéressant de rapprocher ces qenié de nos tropaires du moyen âge, de provenance byzantine, ne l'oublions pas, et qui étaient, eux aussi, des sortes de chants libres venant après la déclama-tion chantée des psaumes, avec cette différence toutefois, que dans le qenié c'est le texte qui est paraphrasé, improvisé, aussi bien que la musique, alors que dans les tropaires le chant seul brodait sur des paroles rituelles inchangeables. Mais au point de vue de l'échelle modale, les qenié sont difficilement classables, en raison des caractères contradictoires et variables que présentent beaucoup d'entre eux lorsqu'on les analyse.

Leur allure générale est très chargée de vocalises; le débit souvent très rapide sorte de récitation rythmique cédant tout à coup à l'attrait d'une longue fioriture.

L'émission vocale, assez particulière et comme lassée, évoque une tradition tout imprégnée évidemment de l'idée du groupe neumatique.

Ces festons mélodiques, extraordinairement souples, entourent le schéma central, ramenés sans cesse, mais presque toujours avec une variante (par

exemple le chant Salomon Lalibéle),

Tel qu'il se présente dans nos disques ce chant éthiopien tout orné et rebrodé qu'il soit, reste cependant nettement en dehors du style mélodique arabe, ce qui situe assez exactement sa position stable, oserai-je dire, en regard de toutes les musiques musulmanes, sacrées ou profanes. Même les chants de caractère plus populaire que liturgique (ex. celui des femmes pour obtenir la pluie, avec le trille lingual qui le termine) sont en Abyssinie, de caractère plus diatonique, en somme, qu'oriental. Ceux-là se rapprochent bien plus de nos disques Somali ou Dankali<sup>1</sup> que de n'importe quel chant populaire du groupe musulman de l'Afrique du Nord. Quant au chant psalmodique des docteurs prétendent que sa forme actuelle (enseignée par tradition orale, exclusivement, malgré l'existence des signes diacritiques) reproduit fidèlement les chants hébraïques de l'époque de Salomon. — Cette donnée concorde avec la légende faisant remonter l'origine de la dynastie impériale à Menelik premier, fils de la belle reine de Saba et de Salomon. On attribue l'origine du chant liturgique au saint Yared, que vivait sous le règne de Kaleb (6e siècle).

La notation rudimentaire, en sorte de neumes remonterait

# CHANTS D'ABYSSINIE

## J. Herscher-Clément

Bien qu'il soit prématuré, dans l'état actuel des recherches acquises, de décider des origines plus ou moins antiques du chant liturgique des différentes églises coptes, il paraît néanmoins utile tout au moins, de poser le problème et d'en signaler l'importance.

Si l'on songe à la situation géographique de l'Ethiopie, carrefour de peuples, par rapport à celle de l'Egypte, et au passé historique de cette région qui fut pendant tant de siècles le foyer intellectuel du vieux monde; si l'on se reporte aux jours, moins éloignés des nôtres, de l'Ecole d'Alexandrie où non seulement les traditions de la vieille Egypte devaient être encore vivantes, mais où il venait s'y superposer, en un prodigieux faisceau, la philosophie grecque, l'antique sagesse hébraïque et le christianisme, il est indéniable que toute survivance traditionnelle d'un tel creuset d'idées est d'importance et mérite d'être analysée avec soin. La stabilité des traditions, si sensible dans tout l'Orient, permet d'augurer, au surplus, que nous sommes peut-être ici en présence de vestiges si vénérables que non seulement l'in-

fluence de l'Islam n'a fait que les effleurer, leur conférant seulement un peu de son parfum subtil, mais qu'elle les a en quelque sorte contournés, poussant tout autour sa forêt puissante et laissant intact ce petit foyer du mystérieux passé. Peut-être serions nous en droit d'attendre, par des études plus complètes, plus scientifiquement analytiques, des résultats comparables pour l'histoire musicale, à ce que fut, pour l'histoire tout court, et pour l'art décoratif, l'étude de la peinture, des céramiques et des tissus coptes. En tous cas, on peut en espérer des clartés nouvelles sinon sur la musique de l'Ancienne Egypte, du moins sur les survivances d'une époque où, parmi d'autres influences, brillait sans doute encore le vieux flambeau

Il est possible d'augurer que les éléments ayant servi de base musicale à l'élaboration de la liturgie copte provenaient de traditions juives d'une part, et de traditions vocales léguées par la vieille Egypte. Les rapports hiérarchiques de l'église d'Abyssinie avec le patriarcat d'Alexandrie permettent de juxtaposer aux origines primitives

une part d'influence byzantine et nous aurons ainsi l'ébauche d'un carrefour d'idées et de traditions d'une importance trop étroitement liée à d'autres domaines (ethnographie, linguistique, philosophie, à ne parler que de ceux là) pour qu'elle soit négligeable

Il y aurait lieu d'établir les rapports entre le chant d'église Abyssin et le chant copte d'Egypte, soit parmi les Coptes dits «orthodoxes» soit parmi les coptes rattachés au catholique il y aurait intérêt culte en outre, à examiner les relations éventuelles entre les cantiques de caractère plus populaire que liturgique de langue amharique ou galla, avec les chants des Somali ou des Dankali.

Les quelques éléments que nous avons en mains permettent de commencer cette étude

D'ores et déjà il apparaît que pour tout chant traditionnel plus les modes sont restreints et les échelles simples, plus l'époque est reculée. La diversité des modes et l'apport des influences étrangères dans la musique grecque, l'usage des in-

Can they be trained? The bare facts are not of much use without the ideas on which to string them, and the natural enthusiasm of the collector benefits by being set in the proper proportions.

And so we come back to our first question - What can the West learn from the East? In music, as in religion, it has learnt a great deal already. The Hindus and the Greeks of Asia Minor have given us a conception of scale, and some of our instruments are developments of theirs. The Arabs who taught to Europe their mathematics & medicine, have influenced our music in ways that we are only now finding out. China & Japan have a system so widely differ-

ent that it may be considered to be a most instructive complement to our own. We hardly know whether we learn more from the likenesses or the unlikenesses. But one thing is of great value. Whatever, their music may be, they did not learn it from us; & whenever therefore under the same musical impulse they do the same musical thing as we do, we know at once that we are down upon the very foundation, and are able in this to distinguish what is ephemeral and what eternal in the art because it is impossible that here can have been any collusion. To take one instance only India has changed the Vedas for thousands of years, and to

all appearance in the same way and it is only lately that Europe has known anything of that when we find, then, that it falls at a great many points with the Gregorian chant, both in conception and treatment, our minds become clearer as to what is the supremely vocal form of music. There are also particular questions to which answer has not yet been given. Does the voice dictate the instrument, or the instrument the singing? To what demand is nasal singing the response? Does rhythmical or tonal counterpoint come first? How is it that harmony is confined to Europe? These and many others would be within the scope of an international Society.



بمصر والإسكندرية

تأليف د. محمد مصطفى

containing 60 selected songs

**FOR SALE**

IN ALL LEADING BOOKSHOPS

Cairo & Alexandria

is long and slow and deep : here , we prize news as much as truth , effort is noised abroad before it had time to become skill , and the artist has , & can have , no retreat in which to mature . Many despair of art in Europe : the cry is heard from poet , painter & musician ; some think that wireless is the last nail in its coffin . Those who have not got so far as that believe that the contemplation of the times when art was , and of the places where it still is , in the heyday of its youth and strength , may lead our artists once more to regard essentials rather than accidents , truth rather than novelty .

Art proclaims the wonderfulness of the things of everyday . The carved bigure it has imagined it does not seek out Maori pine nor cedar of Lepanto , put takes a log from the wood-pasket at the hearth . It builds its homes out of the things that owe , not money , has bought , it worships at the shrine where its ancestors have knelt . To understand it is to know and to care for the civilisation in which it was born A folksong — and to us all Eastern tones are folk music — is the tune & the words , no doubt , but still more something behind both . A Hindu lullaby 'is' the bazar and the emple the paddy fields and the caste prejudices , plague & suttee & fears or memories of invasion just as surely as an English

'thicky old zong' or ballad 'is the oak & the elm , the parson & the squire , Christmas football & the salt sea . How these things all get into the tune , even though the words are inaudible or forgotten or in a foreign tongue , is one of the mysteries of life ; but they do , and we shall miss the point of it if we ignore them .

We shall then do What is always so easy to do — we shall sophisticate it : we shall stretch tala upon the Procrustes bed of European time signatures , and mummify raga with the spices of European harmony . What we have , rather , to do is to catch in the song the lift and tenour of the indigenous speech , their fortitude or placidity , their strong sense or quick imagination ; and , in the dance , their poise and stance , sturdy or graceful , clumsy or balanced ,

To do this we need plenty of instances : for nothing is more misleading than those snippets which are wont to be quoted by the less able writer in support of his preconceived theory . Time goes by , and we still know so little of these songs and dances And time presses , as rail , car , and plain successively contract space and cover the globe with one flat cosmopolity . Hence the need for such a Society as this , provided it will work ; for cases have been known where societies have filled their list with names of the weight and calibre , and have then found

that their members were all too busy with those subjects , for their eminence in which they were chosen , to spare any time for helping on a new Society . The workers are in low classes . There are those who have the health , energy and personality , provided they have the time / the means , to go and collect material . It is hard to say which of these is the most important but the right personality is the rarest . Without the willing cooperation of the singers and dancers they will do little , and that willingness is to be sought only with unfeigned sympathy , inexhaustible curiosity lively gratitude , untiring patience and a scrupulous conscience . It is easy to fake a tune till it fits a theory . It is easy to be content with a dozen specimens and not to plough on and get the thirteenth which would have been worth them all . it is easy to think that it is we who confer the honour by collecting and re-collecting , until the singer says ' as one said to me , that she is not going to deliver her soul to a piece of wax which may get broken in the train .

And there are those who sit at home and sift and sort .

Material comes in from diverse places and very various minds

attach to each ? How are we to fill the lacunae . How reconcile contradictions ? What advice is to be given to young collectors

78 (51)  
MUS 1 / RES

No. 13 1ère Année.



XVI Février 1935 P. T. 2.

DIRECTION:  
22, Avenue Reine Nazli  
Tél. 59899  
Adresse Télégraphique  
(AGHANY)

ABONNEMENT  
Pour L'Egypte: P. T. 50 par an  
Pour L'Etranger: P. T. 80 par an  
Pour les annonces, s'adresser  
à la Direction

# LA MUSIQUE

REVUE HEBDOMADAIRE PARAISSANT PROVISOIREMENT CHAQUE QUINZAINE

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE MUSIQUE ARABE

RÉDACTEUR EN CHEF : M. EL - HEFNY ( Ph. D. )

## EAST AND WEST A. H. Strainingways (London)

What can Western art hope to learn from Eastern ? That is the question we naturally ask ourselves at the beginning of a new venture like the Society for the investigation of Eastern Music. They are direct, simple mystical: we are sophisticated, complex, inferential. Both of us alike frame laws by which hope to compass beauty, and both of us alike believe that art consists in ignoring or even disobeying those laws. In both hemispheres the artist is considered to be of low caste when compared with statesman and warrior; in both civilisation is

Dans ce Numéro
Les chanteurs en Egypte.
L'Ancienne musique égyptienne, ses chants, et ses influences sur les civilisations subséquentes.
L'emploi des instruments musicaux dans les rites islamiques.
Littérature de la musique.
Frédéric Le Grand --
sa vie artistique durant son règne.
Les effets des couleurs dans les harmonies musicales.
L'ouïe et la réception des sons.
L'invocation à la prière
Au temps de loisir.
Eléments de la musique théorique.
Chant rustique.
La « Musique » et ses lecteurs.
Le monde musical.
Wedad.
Emission radiographique.
Roman de la revue.
Nara et akde ( nouachala musique classique )

measured by the standard he has been able to reach.

In music modulation, as in painting perspective, is the dividing line. The Sung paintings and the Ajanta frescoes have no distance, the ragas & maqams no background. Tune and time are both of them jungles in which clearings, and roads that lead to them are gradually made, and individual or tribal manners (or modes) are slowly brought into a common system. But in Europe no one can escape the system, and an individual or original manner is hard to win. There, thought







PHOTOCOPIE  
INTERDITE

# La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.







